GATTA

IL

TEATRO IN ITALIA

LORENZO GATTA

IL TEATRO IN ITALIA

DALLE ORIGINI AL GOLDONI

1902
REMO SANDRON
Editore. Brevettato da S. M. il Re d' Italia
MILANO-PALERMO-NAPOLI

I.

Fra i generi letterari il drammatico è quello che più specialmente dovrebbe essere studiato a parte. Esso in Italia passò a traverso molte vicende, ora progredendo in una via tutta nostra verso la perfezione, ora arrestandosi improvvisamente per accogliere forme nuove, apparse qua e là con l' assimilazione di altri generi letterari o con l'imitazione del teatro antico. Non è però possibile notarne l'evoluzione compiutasi, più o meno rapidamente, dalle origini ne' secoli successivi: ma non credo che sia opera del tutto vana riassumerne a scopo scolastico le diverse fasi, annotando ciò che a' giovani è necessario sapere, non perchè siano soddisfatti della conoscenza per tal modo acquistata, ma perchè, abbracciando con un solo sguardo quello che in tal genere sostanzialmente si è fatto, s'invoglino a farne uno studio più largo e perfetto. Non intendo dire cose nuove, come ben può comprendere chi guardi allo scopo, che mi sono prefisso; ma sarò lieto, se riassumendo, nel miglior modo che per me si potrà, quanto altri ha già scritto, potrò dare a' giovani un'idea delle opinioni diverse, che sono, per così dire

disseminate in tante monografie speciali o in parti diverse delle stesse storie letterarie.

La drammatica non ha avuto presso di noi una continuità di svolgimento, ma piuttosto delle apparizioni più o meno vive, più o meno connesse fra loro, non rispondenti sempre, come dovrebbe essere, al grado di civiltà del nostro popolo. Solo di quando in quando sono rappresentati alcuni stati di coscienza del mondo esteriore ; e però più che i periodi di un graduato svolgimento della drammatica, dovremo notare le condizioni , che l'hanno in qualche modo aiutata o il tempo in cui più particolarmente fu coltivata.

II.

Ben pochi ignorano che il dramma si è svolto presso tutti quei popoli, che ebbero un culto esterno della divinità : perciò, come osserva il Pizzi ne' suoi *studi e ammaestramenti di letteratura* , dovunque noi troviamo il dramma in rudimento, ma non dovunque il dramma perfetto. I popoli semiti, che per l'idea troppo elevata della divinità non osavano di rappresentarla sotto nessuna forma , non ebbero dramma. Non è quì il caso di ricordare l'importanza di questo genere nelle letterature orientali : ci basta accennare all' origine del dramma presso i Greci dalle cerimonie del culto del dio Bacco o Dionisio. Le lodi di questo dio, le sue gioie e le sue sofferenze venivano celebrate nel *ditirambo*, che risonava, nelle speciali feste a lui dedicate, per la città di Atene. Da principio intorno all'altare del dio tutto il coro cantava; ma finalmente Tespi dispose che il capo del coro recitasse , quando tutti tacevano. Quindi il teatro, che trovò in Eschilo un primo rappresentante valorosissimo e in Sofocle ed Euripide i perfezionatori, che introdussero sulla scena i fatti e i sentimenti umani. Dagli stessi canti nelle feste di Bacco all'epoca della vendemmia trasse origine la commedia, che ben presto fu usata per sferzare il vizio. Eu-

poli, Cratino, Aristofane ed altri poeti dell' antica commedia colpirono, come ben nota Orazio, il ladro, l'adultero, il sicario con la maggiore libertà. Per tal modo nel III sec. a C. potè Menandro illustrare una nuova forma di commedia, che metteva in ridicolo i vizi con nomi e caratteri inventati, ma ritratti con efficacia ed arguzia. Su queste tracce si avviarono i Latini, specialmente Plauto e Terenzio: il primo de' quali volendo porre in Sicilia l'azione de' suoi Menechmi dovette scusarsi nel prologo dicendo: « l'argomento della commedia grecheggia, non però atticheggia ma sicilianeggia ». L' imitazione era poi di diverse maniere: chi traduceva semplicemente i modelli greci, come fece probabilmente Andronico, chi con la *contaminazione* intercalava in una commedia qualche scena desunta altronde e l'adattava all'insieme come fecero Nevio, Plauto e Terenzio: chi poi con maggiore libertà, pur tenendosi al genere, creava qualche nuovo carattere, come non di rado fece Plauto. Più specialmente imitarono i latini la commedia detta *palliata* dal *pallio* greco, di cui si vestivano gli attori: *togata* invece o *tabernaria* era la commedia d'argomento romano, perchè gli attori rappresentavano i costumi della infima plebe. A questa produzione teatrale, accennata così di volo, ed a' modelli tragici, non certo così copiosi presso i Romani come presso i Greci, terranno fisso lo sguardo gli scrittori del '500, quando, invece di svolgere sulla scena caratteri e costumi dell'età, per influenza degli studi umanistici riprodurranno più o meno perfettamente i drammi latini.

III.

Ma, prima ancora, era già entrato in questo arringo un umanista del Veneto, che ebbe la gloria di morire in esiglio per aver lottato contro i tiranni della sua patria.

Fu costui A. Mussato, l' anima del popolo di Padova quando Can Grande della scala aspirava alla conquista

di questa città. Nato nel 1262 acquistò fama nel foro: nel 1296 fu creato cavaliere e nel 1311 inviato ambasciatore ad Arrigo VII di Lussemburgo. Nominato lo Scaligero vicario imperiale per tutta la Marca Trivigiana, il Mussato dissuase i Padovani dall'opporre resistenza, ma quando vide che non otteneva buoni effetti si diede tutto alla difesa della patria. Nel 1314 per proposta del capo supremo dello studio padovano ebbe la laurea. Fu incoronato per le sue epistole ed ecloghe latine, per una *historia Augusta* de' fatti di Arrigo VII e per la tragedia *Eccerinis*, la cui azione è tolta alla storia di Ezzelino III da Romano e del suo fratello Alberico. Nelle lotte che agitarono Padova dopo il 1318 il Mussato esulò a Chioggia, dove il 31 Maggio del 1329 morì. La sua tragedia è senza dubbio il documento più originale, che si conosca di quell' età e rivela nell'autore un ingegno potente non solo, ma attitudini mirabili alla rappresentazione della vita sulla scena. È questo un fenomeno isolato che si spiega con la coltura classica del Mussato e con quella potente percezione della vita, che sola può fornire alla concezione dell'artista le forme e i colori.

Fu detto che l'*Eccerinis* è calcato sulle tragedie di Seneca per la divisione degli atti e per i cori alla fine, ma v'è pure novità di pensieri e di frasi. V'è il nunzio, ma diverso da quello di Seneca: poichè è un personaggio essenziale ed attivo e non è sempre il medesimo. Nota il Barrili (1) che nell' Eccerenis è trattata in iscorcio poderoso una specie di azione ciclica, come nei misteri medievali e che esso si accosta al dramma popolare.

L'atto I non ha che una scena, in cui Adeleita, madre di Ezzelino, narra ai figli la loro nascita. Della potenza descrittiva del Mussato è documento il passo seguente, ch'io riferisco nella versione del Barrili.

(1) Nuova Antologia. XX. 15. ott. 1895.

Era la prima ora di notte e d'ogni
cura disciolto ognun dormia: quand'ecco
mugghiar la terra del profondo, quasi
romper la voglia ed inghiottir l'abisso.
Di contro il ciel alto rimbomba: erompe
acre vapor di solfo e si fa nube:
un subito baglior vasto la casa
illumina e del tuon segue lo schianto,
mentre sparsa sul letto la fumosa
nube sua peste effonde. Allor mi sento
stretta, avvinghiata, o vergogna! e un ignoto
adultero mi preme . . . .
. . . .
Grande siccome un toro;
d'adunche corna s'induria l'irsuta
cervice: ispide setole sul collo
facean criniera. Occhi ha di sangue aspersi;
sprizzan fuoco le nari: una spirante
fiamma dai grandi orecchi in fronte sale.

Così nascevano Ezzelino ed Alberico. Il terribile atto finisce con lo scongiuro di Ezzelino a Satana di approvare le sue opere. Nell' atto III, il più lungo, Ezzelino ed Alberico per occulti fini si fingono nemici. Nell' ebbrezza della potenza Ezzelino medita stragi e rovine e a lui si presenta frate Luca per parlargli della vendetta divina. Ezzelino deride il frate, quando sopraggiunge un nunzio a riferire la caduta di Padova. Nell' atto IV Ezzelino è solo: egli non ha perduto ancora la speranza e tenta di guadare l' Adda: ma un nunzio gli ricorda un terribile vaticinio della madre, secondo il quale egli sarebbe morto a Cassano. L' atto V si svolge a Padova ed un messaggero annunzia la strage della famiglia di Alberico a San Zenone. Tale è la tragedia *Eccerinis*, in cui soverchia è la parte narrativa ed anche la lirica nel coro: tuttavia si rivela in embrione il teatro moderno. Vedremo poi se questa via fu battuta da altri;

per ora rileviamo a proposito dell'imitazione degli antichi, su cui dovremo ritornare in seguito, questo fatto importantissimo, che con una concezione più sicura della vita il dramma, non ostante l'elemento classico, avrebbe potuto dar ottimi frutti. Intanto prima di accennare a certi tentativi di rappresentazione scenica ne' primi secoli della nostra storia letteraria non sarà inutile ricordare ciò che avviene nel M. E. per comprendere certe forme religiose popolari ed anche letterarie, che mano mano si svolsero.

IV.

La chiesa cristiana, nata da una religione semitica, non doveva favorire, come nota il Pizzi, la drammatica. Essa perciò ha osteggiato il teatro latino, che perdurava ne' gli ultimi secoli dell'impero con grande divertimento della plebe. É ben vero che le rappresentazioni contaminatesi non avevano più alcuna efficacia sull' educazione: ma nelle loro recriminazioni i Padri della chiesa dovevano essere ispirati anche da altre regioni. Agostino d'Ippona diceva che il teatro era stato istituito dal diavolo., Lattanzio che assistendo alle rappresentazioni si rendeva un culto agli Dei falsi e bugiardi, il che su per giù sosteneva anche Isidoro [1]. Fu allora che i letterati pensarono alla classe colta: e fra essi speciale menzione merita una monaca del convento di Gandersheim in Sassonia, la quale si prefisse di pubblicare commedie imitate, com'essa afferma, da Terenzio. La monaca Roswitha nacque verso il 930 e ci lasciò molti drammi pubblicati a Parigi da C. Magnin nel 1845. Essa aveva trovato nel convento, fondato da Ludolfo di Sassonia nell'852, un campo favorevole per coltivare il suo ingegno, poichè quivi erano ac-

(1) V. V. De Amicis — L'imitazione latina nella Commedia italiana ecc. Sansoni, Firenze, 1897 2.ª ed. pag. 26 e segg.

colte le più nobili fanciulle di Germania. Roswitha, come tutti i religiosi del suo tempo, vedeva nelle opere dei pagani lo spirito diabolico, e però scrisse i suoi drammi non con intento letterario, ma religioso. I drammi suoi più belli, destinati molto probabilmente alla lettura, sono il *Gallicano*, il *Callimaco, l'Abramo* e il *Pafnuzio*.

Gallicano è un generale di Costantino imperatore, a cui chiede in isposa la figlia Costanza prima di partire in guerra contro i Parti. Costantino si turba, perchè Costanza cristiana ha fatto il voto di verginità. Ma essa spera in Dio e fa promettere che avrebbe accondisceso alle nozze al ritorno di Gallicano dalla guerra. In pegno di ciò si fa consegnare le due figlie Artemia ed Attica, che dopo la partenza del padre si convertono subito al cristianesimo. Gallicano per consiglio di Giovanni e Paoio servi di Costanza, che lo avevano accompagnato alla guerra, invoca il Dio de' cristiani e vince. Ne consegue che tornato vittorioso dalla guerra rinunzia spontaneamente alle nozze. Lo svolgimento di questo dramma è condotto secondo un fine unico e vi si nota una grande arditezza di scena. I due familiari di Costanza ricompaiono nel secolo XV nella rappresentazione dei *SS. Giovanni e Paolo* di Lorenzo il Magnifico.

Caratteri spiccati e contrasto di passioni si notano nel dramma *Calliamaco* scritto con lo stesso scopo di tessere le lodi della verginità. Il contenuto dell' *Abramo* e del *Pafnuzio* è assai noto per ciò che si legge nella letteratura ascetica del '300. In tutti i suoi drammi Roswitha rivela un'abilità ed un'arte propria di tempi più maturi, tanto che bisogna venire al secolo XV per trovare opere che si possano uguagliare alle sue.

Ma questo, che abbiamo notato, era piuttosto un fenomeno isolato, mentre la Chiesa si serviva di altri mezzi per impedire ai fedeli di assistere alle rappresentazioni profane. I consigli e i rimproveri dei Padri non avevano ottenuto lo sperato effetto; quindi la necessità d' opporre rappresentazioni ispirate dal cristianesimo a quelle di

spirito pagano. Si aggiunga che anche la chiesa sentiva il bisogno di presentare ai sensi nel miglior modo i misteri della religione e le pratiche, che si venivano raccomandando. E poichè le funzioni della chiesa sono un vivo ricordo della passione di Cristo, è evidente che si dovesse trovare come la prima forma di questo genere drammatico nella celebrazione della messa. Questa esteriorità del culto era necessaria al volgo, che non poteva penetrare nella profondità dei dommi cristiani. Perciò il dramma *liturgico*, che si svolse a poco a poco, dovette da principio essere un canto alternato con espressioni bibliche, diverse da quelle che si usavano nel sacrifizio della messa, ma aventi con esse una certa relazione. L'azione di mano in mano si andava ampliando: al canto si univa la musica e si finiva col ritrarre scene del Vangelo, come chiaro apparisce dal seguente sunto di un ufficio del sepolcro riportato dal Bartoli [1].

L' angelo dice: « chi cercate nel sepolcro, o cristicole » ?

Le donne rispondono: « Gesù Nazareno crocifisso. »

L' angelo dice: « non è qui; risuscitò come aveva predetto. Andate, annunciate ch'egli è risorto ». Una delle donne canta fre sè: « chi ci rimuoverà dalla porta la pietra » ?

L' angelo domanda: « che cosa cercate, o tremebonde donne che piangete su questo sepolcro » ? Le donne rispondono: « cerchiamo Gesù Nazareno crocifisso ». L' angelo dice: « non è qui, risuscitò; ma andate tosto ed annunciate ai suoi discepoli e a Pietro che Gesù risuscitò ».

Le donne ritornando cantano fra di loro; « Dicano dunque i Giudei come i soldati che custodivano il sepolcro perderono il re ».

..... Venendo poi i discepoli dicono: « andavamo piangendo al sepolcro, l'angelo del Signore ivi sedente ve-

[1] Storia della lett. ital. T. I p. 206-207.

demmo e ci disse che Gesù risuscitò ». Dopo di che il coro intuona il *Te Deum*.

V.

Venivano questi drammi rappresentati nelle principali solennità su argomenti tratti, come abbiamo visto, dal Vangelo.

I personaggi (sono le didascalie che lo indicano) vestivano secondo un dato costume e i drammi si rappresentavano nelle chiese con apparati scenici. Solo più tardi si allontanarono dalla religione e furono chiamati perciò non drammi, ma *misteri* o *ludi* alla latina. Dobbiamo ancora notare che, quanto agli elementi costitutivi del dramma liturgico, grande importanza ebbero gl' inni religiosi, i quali erano cantati dal coro. Anzi dagl' inni religiosi si svolse il primo germe di quei sentimenti e di quelle immagini, che si notano nel dramma. Tuttavia in seguito il dramma nato dalla lirica, come avvenne presso i Greci, ricorse anche all'epica per trovare argomenti atti ad attirare il popolo. Non si badò all'unità di tempo, di luogo e di azione, ma all'unità biografica traendo profitto da tutto e mescolando pure il comico col serio [1]. L' azione poi si svolgeva in diversi punti della chiesa, ove il popolo si spostava con gli attori. Si trasse partito pure dall'allegoria, come nel dramma *sulla venuta e sulla morte dell'anticristo:* e, purchè venissero fedelmente narrate le leggende, non era molta la cura di inventare situazioni nuove. Quindi è che in opere scritte in epoche diverse si può trovare una certa analogia, come nel *Gallicano* della monaca Roswitha col *martirio dei SS. Giovanni e Paolo* di Lorenzo il Magnifico.

Venendo ora a parlare della rappresentazione religiosa,

[1] V. Torraca. Il Teatro italiano nei sec. XIII, XIV e XV, Sansoni, Firenze 1885. Introduzione.

che è quella che fiorì nel secolo XV svoltasi dal dramma liturgico secondo E. Monaci, e, secondo il D'Ancona, dai testi evangelici delle lezioni rituali, indicheremo molto sommariamente quanto si è scritto in questi ultimi anni. L'origine del dramma religioso si riconnette alle laude drammatiche umbre scoperte da E. Monaci. Nel 1258 un vecchio eremita, certo Raniero Fasani, apparve improvvisamente in Perugia. L'Italia era allora travagliata dalle fazioni de' Guelfi e Ghibellini, dagli interdetti, dalle scomuniche, dai contagi e dalla fame, e perciò la voce di quel solitario fu come un preannunzio di tremendi castighi divini. Quindi sorse la compagnia dei *Disciplinati* di G. Cristo.

Il monaco Padovano così li descrive: nobili e plebei, vecchi, giovani, bambini andavano a due a due per le piazze della città, nudi, portando in mano flagelli di cuoio, con cui si sferzavano a sangue, piangendo ed implorando la misericordia divina e l'aiuto della Vergine. Nè solo di giorno, ma pure di notte, nel rigor dell'inverno, con faci si presentavano a centinaia intorno alle chiese e si prostravano innanzi agli altari. I loro lamenti risonavano da per tutto e cessarono gli strumenti musicali e le canzoni d'amore. I canti dei penitenti erano laude, che essi recitavano nelle loro confraternite, come ancora oggidì si usa nei paesi di campagna in certe chiesuole in cui si cantano i Salmi. Certe poesie di Jacopone da Todi ci fanno conoscere quali fossero i sentimenti, che ispirarono le laude; ma specialmente le frasi caratteristiche di un canto del secolo XIV, raccolto da Leroux de Lincy, ci rivelano la grande corrente di ascetismo, che aveva invaso le masse. Dice quel canto: « su via, percotiamoci, o fratelli, flagelliamo le nostre carogne ricordando la passione e la morte di Dio, che preso da gente crudele fu venduto e tradito ingiustamente. La sua carne vergine fu battuta: in nome di ciò flagelliamoci più forte ».

È a Perugia che noi troviamo una delle prime laude, quella del Venerdì Santo in cui si invitavano i devoti a

piangere sulla morte di Cristó: e vi prendevano parte la Madonna, Maria Jacobi, Maria Maddalena e S. Giovanni Apostolo. La forma è rozza ancora, ma doveva produrre un certo effetto sull' animo di quelle popolazioni profondamente commosse da recenti avvenimenti e strette fra le morse di un severo ascetismo.

Nelle composizioni umbre si nota una completa negligenza e la mancanza di ogni arte, perchè chi le scriveva si studiava solo di riprodurre il dramma liturgico o qualche passo del Vangelo. Ciò non di meno chiaro si scorge come la liturgia e la lauda drammatica modificandosi a poco a poco venissero a prendere la forma di una vera rappresentazione. Tuttavia solo a Firenze il dramma religioso potè svolgersi in modo da costituire come un genere proprio di drammatica. Ed è a Firenze (1) che il dramma ebbe il nome di rappresentazione, è a Firenze che s'incominciò a premettere l'*annunciazione,* che veniva fatta da un angelo e si aggiunse la *licenza* con cui si ringraziava e si lasciava libero l' uditorio. Quando apparisse la rappresentazione a Firenze non si può dire, ma è certo che il periodo migliore fu quello di Lorenzo il Magnifico, perchè allora vi fu una vera schiera di scrittori, che coltivarono questo genere con amore. Costoro, proprio nel tempo in cui, come dice il Gaspary, la poesia d' arte più elevata languiva in una temporanea sterilità, fecero come rifiorire la lauda e la rappresentazione: e sebbene gli spettacoli sacri fossero rappresentati specialmente per il popolo e per la gioventù e le canzoni spirituali fossero cantate da confraternite di buoni artigiani, gli autori appartenevano alla classe più elevata e colta. Ricordiamo il *Giustiniani: Feo Belcari* n. a Firenze nel 1410, m. 1484 ammogliato priore, ma vissuto come un monaco, il quale scrisse la vita di Giovanni Colombini e quella di frate Egidio compagno di S. Francesco; *Maestro Antonio di Guido,* un

(1) De Amicis, l. c., p. 13-14.

Michele Chelli, Cristofano di Miniato dell' Ottanaio; *Francesco d' Albizzo, Antonio Bellini da Siena* vescovo di Foligno, *Pierozzo Castellano Castellani* professore a Pisa di diritto, *Lucrezia Tornabuoni* madre di Lorenzo de' Medici, lo stesso *Lorenzo,* suo cugino *Lorenzo di Pier Francesco dei Medici*, *Bernardo Giambullari*, *Antonia e Bernardo Pulci* e molti altri che non consacrarono il nome alle loro opere. Il Gaspary scrive pure che la rappresentazione sacra reca in sè le tracce della diversa età d'origine. É prodotto essenzialmente fiorentino, osserva il D' Ancona, nato da un influsso esercitato sullo spettacolo drammatico, ancor rozzo e semplice, dalle processioni con scene mimiche tratte dalla storia sacra, le quali si solevano fare nella festa di S. Giovanni. La forma è perfetta, la lingua è quella di Firenze: ma le dimensioni rimasero sempre modeste in confronto dei colossali misteri ciclici di altri paesi, e la materia è trattata con brevità. Le devozioni venivano qualche volta cantate, come si legge nell'annunciazione del *S. Giovanni e Paolo* e in questa didascalia premessa alla licenza della *rappresentazione d'uno santo padre e d'uno monaco.* « Puossi cantare qualche cosa, come p. e. il Teddeo e qualche lauda appartenente a detta materia di gaudio. »

I personaggi più importanti parlavano generalmente stando seduti e si cercava di conseguire quell' effetto e quell' illusione della scena, che doveva certo in quell'epoca divertire gli spettatori, mentre a noi farebbe ribrezzo. « Nella devozione umbra, sono parole del D'Ancona (1), i frustatori frustavano Cristo un poco devotamente, o proprio dovevano mostrare soltanto de li dare alcun colpo: a ben altre scene si assisteva in Firenze, quando si trattava di rappresentare martirî di vergini e di santi. A S. Agata si mozzavano lo poppe, Santa Dorotea era messa sulla graticola, poi così nuda legata ad una colonna e

(1) Origine del teatro in Italia V. I. p. 349-50.

crudelmente con gli uncini laniata, San Romolo trascinato per la gola, e i suoi discepoli, chi per un piede, chi per un braccio, un altro per i capelli, l'altro per tutte due le braccia, Santa Giuliana spogliata legata ad una colonna, battuta forte, straziata da una doccia di piombo liquefatto sul capo, messa ad una ruota piena di rasoi, infine decapitata. Ma si ha da ritenere che si procurasse di conciliare alla meglio la decenza, la necessità di non far realmente soffrire gli attori con l'illusione scenica ».

La materia come già abbiamo notato, era tratta dai testi evangelici e biblici oppure da leggende, come nella rappresentazione di *Barlaam e Josafat* di Bernardo Pulci e nell'*Imperator Superbo*. Di tutte le devozione lo schema era il medesimo: perciò analogia fra composizioni diverse, identità di personaggi e sovente i medesimi versi. A proposito di versi è bene avvertire che dapprima si usava la sesta rima e poi l'ottava con l'endecasillabo. Lo scrittore non si preoccupava punto delle ragioni psicologiche che potevano giustificare certe scene; egli narrava senza nessuno studio dell'arte ciò che più direttamente lo conduceva alla meta prefissa, ch'era di appagare gli spettatori: e se perciò qualche volta procedeva a sbalzi e cadeva in anacronismi, a lui poco importava, perchè erano cose a cui non badava nessuno, e bastava una scena viva di quando in quando per ottenere sull'uditorio un effetto sorprendente. Esaminiamo, per portare un esempio, la rappresentazione di *Abramo ed Isacco* di Feo Belcari, che, secondo il D'Ancona, recitata nel 1449, è il più antico dei componimenti di questo genere.

Un angelo annunzia la festa pregando gli spettatori che se vogliono intendere il Mistero stiano devoti e con desiderio santo. Dice poi che secondo la bibbia Dio per provare Abramo gli ordina di prendere il suo figliuolo e di portarlo senza stuolo dove gli avrebbe indicato per fargliene un'offerta. Quest' angelo, tanto per far pregustare agli spettatori la terribile condizione di un padre

costretto ad uccidire il figliuolo, si diverte quasi ad analizzare il dolore, che Dio si compiace di accrescere, facendo camminare il padre ed il figlio per tre giorni: *perchè il dolore abbia lunga dimora.* Partito quest' angelo ne viene un altro che fa l' imbasciata di Dio. Abramo l'ascolta in silenzio stando in ginocchio. Poi rassegnandosi alla volontà divina, con la speranza che Dio potrebbe risuscitare il figlio morto, chiama Isacco, pregandolo di far presto e di badare che *Sarra non lo senta.* Chiama quindi i servi ordinando che facciano le provviste e termina con due versi caratteristici nella gravità dell'argomento:

e non essendo ben la bestia doma
curate sì che non caggi la soma.

Partono i servi innanzi ad Abramo col figlio e nel tempo che si recitano otto versi sono già a piè del monte designato da Dio. Abramo vi sale con Isacco ed incomincia a costruire l' altare per il sacrifizio: ed ecco Sara che domanda, in casa, del marito e del figlio piangendo (si noti che due sono le scene che si svolgono quasi contemporaneamente):

già son tre giorni che gli andaron via:
nel cor mi sento battere un martello;
e'l lor partirsi senza farmi motto
m'ha di dolor la mente e il corpo rotto.

La situazione è tragica veramente. Sara par sentire quale sciagura appunto in quel momento le penda sul capo. Certo ci volevano uditori avvezzi a considerare la loro vita come legata interamente alla volontà divina per ascoltare, senza fremere, le parole con cui, nella scena seguente, Abramo annunzia ad Isacco che lo deve ammazzare, perchè così Dio vuole. Quanto più umano ci appare invece Isacco che risponde:

tu mi dicesti già che tanta gente
nascer doveva dalla carne mia;
s'egli è possibil far contento Dio
fa ch'io non muoia, dolce padre mio.

Ma finalmente Isacco si persuade e conchiude:

giusto non era che mai fossi nato
se io volessi a Dio mai contradire.

Nella tenenerezza di Isacco e nel muto dolore di Abramo, che sta per sgozzare il figlio, c'è qualche cosa della scena di Guglielmo Tell, che stando per scoccare il dardo rivolge al figlio la preghiera di non muoversi e di pensare a sua madre.

L'angelo arresta il braccio di Abramo; si sacrifica il montone scoperto tra i pruni, si ringrazia Dio e quindi si ripete, quasi parola per parola, tutta la narrazione biblica della promessa fatta da Dio ad Abramo che la sua generazione si sarebbe moltiplicata come l'arena del mare. Ma in questo momento drammaticissimo l'effetto viene scemato dalla solita moralizzazione, che ammorza l'allegria di Abramo e di Isacco. Essi scendono cantando dal monte: e, ritrovati i servi, si portano verso casa, ove giungono in un momento che dovrebbe essere di tre giorni. Sara rimprovera ad Abramo la tacita partenza ed Isacco narra tutto l'accaduto.

Allora Sara contenta esclama:

per satisfar al dolor ch'io portai
vo' che si canti e balli in questo loco;
ciascun in compagnia dell'angiol buono
ringrazi Iddio di questo magno dono.

Tutti danzano, meno Abramo e i due angeli che presero parte allo svolgimento del Mistero, e cantano nel tempo stesso una lauda che si chiude con le parole:

chi serve Dio con purità di cuore
vive contento e poi salvato muore.

Quindi l'angelo, che annunziò la festa, licenzia il popolo facendo notare che grandi sono i frutti dell' obbedienza.

L'analisi più minuta di questo dramma ci darebbe occasione di fare tutte quelle osservazioni, che qui e colà abbiamo indicato, e lo faremmo volentieri se non fosse scopo principale del riassunto di far notare in che modo la materia biblica venisse svolta, con quale criterio procedessero gli scrittori ed in qual modo da un nucleo primitivo embrionale sarebbe potuto derivare un vero dramma. Togliamo solo quel sentimento vivo di religione che vi domina, animiamo un po' più i personaggi, infondiamo nel loro cuore quel po' di passione, che ci fa gioire nelle circostanze liete e ci fa ribelli nelle avverse e noi avremo tutti gli elementi, che si richiedono in una rappresentazione. Ma questi prodigi non si compiono in un momento: l'arte bambina ha bisogno di alimentarsi ancora per crescere e farsi più robusta: e se qualche volta lo scrittore fa uscire i personaggi in certe espressioni drammatiche e forti e dimentica quasi il soggetto che sta svolgendo, si affretta di ritornarvi subito. Pare che vi sia in lui quella preoccupazione di dir troppo, che rendeva lo sguardo di fra Cristoforo del Manzoni meno vivo: e però e' cerca di frenarsi dando, per servirmi della bella similitudine manzoniana, una buona tirata di morso ai cavalli, se di tanto in tanto fanno qualche sgambetto.

La rappresentazione dell'*Abramo ed Isacco* poteva durare un paio d' ore ed intanto passavano sette giorni e si rappresentavano scene, che succedevano in luoghi lontanissimi, dinanzi a spettatori, che per veder tutto dovevano solo rivolgersi là donde partiva la voce od il canto degli attori. Ne' quarant'anni che corsero dalla rappresentazione di questo dramma al 1485 in cui si rappresentò il *San Giovanni e Paolo* di Lorenzo de' Medici, la drammatica ha fatto dei passi giganteschi. Come nelle altre rappresentazioni, anche in questa l'argomento è svolto nell'*annunciazione* con questa ottava:

santa Costanza dalla lebbra monda,
con devozion vedrete convertire ;
nella battaglia molto furibonda
gente vedrete prendere e morire ;
mutar lo imperio la volta seconda :
e di Giovanni e Paolo el martire
e poi morir l' apostata Giuliano
per la vendetta del sangue cristiano.

Quali fossero gli attori è detto pur brevemente :

la compagnia del nostro S. Giovanni
fa questa festa : e siam pur giovanetti ;
però scusate i nostri teneri anni,
s'e' versi non son buoni ovver ben detti,
nè sanno dei signor vestire i panni,
o vecchi, o donne esprimer fanciulletti :
puramente faremo e con amore,
sopportate l' età di qualche errore.

Vi si sente nelle ottave, in ogni verso quell'eleganza di cui fecero adorna la poesia popolare il Magnifico ed il Poliziano e i sentimenti hanno origine nel cuore umano e non in quella fonte di ascetismo comune, a cui si attingeva da tutti. Ma chi scriveva aveva anche le doti necessarie : e, se per seguire l'indirizzo si volgeva a narrare e a far rappresentare le biografie dei santi, nell'intimo del cuore si sentiva meglio disposto a rallegrare i fiorentini con altro genere di spettacoli [1]. Il contenuto del dramma spiega meglio le nostre osservazioni.

Alcuni parenti di S. Agnese la vedono *lieta devota e di*

[1] V. Carducci, Il libro delle prefazioni—Città di Castello 1886, pag. 85 e segg. In poche parole, secondo il suo costume, lo caratterizza il Machiavelli : « tenne ancora in questi tempi pacifici la patria sua in festa : dove spesso giostre e rappresentazioni di fatti e trionfi antichi si vedevano. Stor. fior. VIII, 36. V. pure De Amicis, l. c. 11-14.

bianco vestita in mezzo a un drappello di vergini e si narrano a vicenda la loro visione.

Costanza intanto figlia dell' imperatore Costantino, si lagna di avere il corpo giovanile brutto di lebbra, e con parole che non sarebbero certo uscite dalla penna del Belcari esclama:

> meglio era che quest'anima dolente
> nel corpo mio non fussi mai nutrita
> e se pur v' è venuta, prestamente
> nella mia prima età, fussi fuggita:
> più dolce è una morte veramente
> che morire ad ogni ora in questa vita.

Notiamo che Costanza è immaginata in luogo diverso dai primi attori e che all'annunzio di un servo che le fa sperare la guarigione, se si raccomanda con umile voce alla martire là dove è sotterrata, si persuade e vi si reca. Prega quindi e s' addormenta e nel sogno S. Agnese le annunzia ch'è fatta libera, monda e netta [1].

È naturale che appena destatasi, Costanza per la gioia esclami di votarsi à Cristo e di conservarsi vergine. Co' suoi famigliari ritorna quindi alla casa del padre che fa bandire una gran festa.

> Su rallegriamci tutti e facciam festa:
> o scalco su, da far colazion truova e
> fate che presto qui mi venghi innanzi
> buffoni, cantator, chi suoni e danzi.

Siamo in principio, ma non notate subito un grande movimento di scena? Mentre tutti sono in allegria ritorna Gallicano vinçitor dei Persiani, che ben sapendo di

[1] La guarigione della labbra è un motivo comune nelle leggende derivate dal vangelo. Si ricordino Vespasiano, Costantino ecc.

meritar in premio la metà del regno, si contenta di avere in isposa Costanza. Costantino non sa che rispondere, ma, per aver tempo, vuole intanto conoscere l' animo di Costanza, che piena di fiducia in Dio consola il padre: e considerando che se non si accontentava Gallicano, questi si sarebbe potuto offendere, risponde quasi con le parole di Guido da Montefeltro:

quando il partito d'ogni parte punga
nè sia la cosa ben sicura e netta,
io ho sentito dir ch'il savio allunga
e dà buone parole e tempo aspetta.

E poichè molte cose il *tempo acconciar suole* lo sposerà al ritorno dalla guerra contro i Daci e per statichi gli dà Giovanni e Paolo, suoi servi, ritenendo da parte sua le figlie di Gallicano, Attica ed Artemia. Gallicano acconsente e congedandosi dalle figlie dice a Costantino:

bench'io speri tornar vittorioso
l'andare è certo, e il ritornar dubbioso.

È una scena commovente: ma Gallicano fattosi forte parte con l'esercito. Subito Costanza riesce a convertire al cristianesimo Artemia ed Attica, ma lo scrittore non vi si indugia a narrare lungamente il fatto. Lo accenna di volo, come se a lui tutto ciò non importasse. Del resto questi processi dello spirito umano sono ancora poco osservati da tutti gli scrittori delle rappresentazioni, che mirano piuttosto all'effetto. Erano tempi in cui bastava narrare perchè molti credessero. Che direbbe il Manzoni paragonando ciò che qui avviene colla critica che a lui venne mossa della conversione troppo repentina, quasi inesplicabile del suo Innominato? D'un tratto l'azione si porta nella Dacia. Gallicano esorta i soldati al combatti-

mento, dà battaglia ed è vinto. Allora Giovanni e Paolo gli fanno considerare che

> quando fortuna le cose attraversa
> si vuol reputar sempre che sia bene

e che Dio l'ha condotto a quel punto, perchè si riconosca.

Il ragionamento non fa una grinza. Gallicano nella disperazione è ben contento di trovare questa tavola di salvezza: vi si appiglia, ma dichiara:

> io non so come a Gesù fia accetto
> se a lui me umilio come mi è proposto:
> chè da necessità paio costretto
> per questo miser stato in che mi ha posto.

Le donne si convertono subito: questo parve facile a Lorenzo de' Medici, non così facile invece gli riusciva la conversione di un soldato tanto famoso in guerra.

Ma egli dovea seguire la leggenda già scritta dalla monaca Roswitha e superò meglio che potè le difficoltà. Gallicano prega: un angelo gli annunzia che ritornerà vittorioso e che avrà un nuovo esercito miracolosamente. Ed è un esercito davvero miracoloso questo che combatte con *bombarde* e *archibusi* e *spingarde*. Anche i nemici hanno le artiglierie e fa d'uopo per combattere costruire le trincee. I soldati si infiammano al combattimento colla speranza di grosse somme di ducati. Si vince: ma durante la battaglia gli attori non parlano più; forse questa parte era fatta e improvvisata sul momento.

É fatto prigioniero il re nemico coi figli, che implorano per grazia di essere almeno uccisi prima del padre; ma Gallicano li risparmia. Intanto in altro luogo si svolgeva un'altra scena: poichè, mentre Gallicano tornava, un nunzio portava le novelle all'imperatore. Dopo arriva Gallicano che spiega all'imperatore, meravigliato di vedergli portar la croce, la sua conversione, ed esce in quel-

l'espressione, che è una vera sintesi di tutto l' ascetismo medievale:

> chi sottomette e' re e le provincie
> non ha vittoria: ma chi il mondo vince.

Conchiude che è deciso di vivere in solitudine e che rinunzia alle nozze con Costanza. Qui finisce la prima parte. Costantino abdica in favore dei figli, succede una ribellione nelle provincie e il nuovo imperatore Costantino manda i fratelli a domarla. Poco dopo ecco un messo che annunzia la strage dell'esercito imperiale e dei fratelli di Costantino, il quale dopo molto corruccio finisce col convincersi che *coi vivi e' vive e' morti sien coi morti.*

Vorrebbe far strage de' cristiani, ma appena gliene viene il pensiero è colpito dalla morte. I presenti si consultano per eleggere il successore e convengono nel nome di Giuliano, nipote di Costantino, che *benchè mago e monaco sia stato è di gran cuore e d'ingegno assai puote.*

Stava Giuliano in parti assai remote: ma l'autore non ha difficoltà a farcelo subito comparire innanzi. È meraviglioso come la fantasia degli uditori potesse supplire in un salto come questo. Ma ve n'ha de' più arrischiati.

Giuliano pensa che tutte le disgrazie son dovute al disprezzo degli Dei antichi e bandisce che siano tolti i beni terreni a tutti i cristiani. Subito dopo si presenta un accusatore di Giovanni e di Paolo, che da molti anni non hanno attemperato all'editto. Son condotti innanzi all'imperatore e non volendo adorar Giove sono decollati. L'azione precipita alla catastrofe: Giuliano riunisce un esercito e parte: S. Basilio prega Dio di farne vendetta. La Vergine desta S. Mercurio dalla tomba, perchè vedendo passar Giuliano l'uccida. Gli astrologhi annunziano all'imperatore che un morto gli torrà la vita; egli li deride, ma durante la marcia S. Mercurio compie la vendetta de' cristiani. Le ultime parole di Giuliano son quelle che ci

riferisce la tradizione, ma sono molto menomate da un sentimento, che non è di ribelle.

In questa seconda rappresentazione, ch'io ho voluto riassumere, per far conoscere quanto questo genere fosse progredito, troviamo delle parti belle e delle parti deboli. Dove erano momenti drammatici l'autore li ha colti e svolti merabilmente, ma negli altri casi narrò semplicemente, come era l'uso di fare.

VI.

Altre rappresentazioni importanti sono la *Cena* e *Passione* di Pierozzo Castellani, dramma grandioso, che rivela la potenza dei drammi liturgici ed è calcato qua e là sulla narrazione evangelica, con l'aggiunta di poche osservazioni morali: il *Barlaam e Josafat* di Bernardo Pulci, che ha un'annunciazione breve e perfettta nel suo genere, simile a un prologo delle commedie plautine e in cui la leggenda tanto divulgata in Italia nelle moltepli-ci redazioni del secolo XIV tratte dalla narrazione di San Giovanni Crisostomo, è narrata con una certa eleganza di forma e con uno svolgimento di scene animate spesso e non prive di elementi profani.

Ma nelle rappresentazioni sacre accadeva il fenomeno, che nella poesia popolare. È mirabile che in un tempo, in cui rifioriva la coltura pagana e si infiltravano anche negli animi le idee dell'antichità, potesse il dramma religioso aver tanto effetto sul popolo. Gli umanisti erano penetrati dapertutto ed avevano, come scrive il Voigt [1], aperta la porta all'immoralità.

Se nella poesia questa derivava dall'esempio degli an-

[1] Il risorgimento dell'antichità classica, trad. del Valbusa Vol. II. p. 454.55 Veggasi pure il succoso riassunto sulla moralità nel '500 nella *Imitazione latina della Commedia Italiana* del De Amicis, ed. c. parte III. pag. 93 e segg.

tichi ed era applaudita anche dai migliori, nella vita pratica appariva ancor più seducente, quando la spudorata franchezza, lo scherno elegante l'accompagnavano. Gli uomini abbracciavano la vita ecclesiastica quando avevano già esaurito il calice delle gioie mondane e desideravano assicurarsi una comoda vecchiaia: altri ricevevano almeno gli ordini minori senza curarsi degli obblighi, che imponevano e con la riserva di spogliarsene ogni volta che loro tornasse conto di farlo. Ma, come ben dice il Gaspary, la religiosità era forte nel popolo e gli umanisti rispettavano la religione, sebbene si contrapponessero all'ascetismo ed al monachismo. La maggior parte non figuravano nè come credenti, nè come increduli, perchè preferivano di adagiarsi nell'indifferenza. La religione insomma era divenuta mondana e ciò spiega perchè il Savonarola non riuscisse a ricondurre la fede nella pristina forza e purezza. Le teorie umanistiche erano in qualche modo penetrate nel popolo, ma non avevano cancellato ogni sentimento religioso. Perciò le leggende del M. E., se ricompaiono nelle rappresentazioni, sono prive di quella grandiosità, che possedevano nel testo originale; il sacro ed il divino si sono avvicinati all'umano. Così nell' *Abramo ed Isacco* appena si accenna quel senso mistico, che compenetra la leggenda da cui è tratta la rappresentazione. Così la narrazione di S. Giovanni Crisostomo diletta e piace allo studioso certo più della rappresentazione di B. Pulci: perchè. nella leggenda, la fantasia supplisce alle parti monche, mentre, nella rappresentazione, il sentimento dev'essere destato in noi da ciò che si vede. Abbiamo già riferito quel passo del D' Ancona, in cui si parla di certe scene terrificanti, ma queste non sono più tanto frequenti nell'epoca migliore delle rappresentazioni religiose, perchè vi si vede lo studio di mitigare alquanto l'impressione, che si prova alla lettura di certi martirî della *leggenda aurea*. Qualche volta si innestano episodi estranei per distrarre l'attenzione dall'orrore che ispira l' azione principale, come nel *S. Ignazio*

in cui la comparsa dell' imperator Traiano dà campo all'autore di svolgere la famosa scena della giustizia, ch'è resa alla vedovella. Le idee della vita futura, in cui consisteva la differenza della morale pagana dalla cristiana erano state scosse dall' umanesimo e non riuscivano più ad avvivare e fecondare la fantasia [1].

Non mancavano però le rappresentazioni di tratti elegiaci, particolarmente quelle in cui si svolgevano scene dolorose del Vangelo: e di questo sentimento triste è pieno il *pianto delle Marie* e la *Passione* del Castellani. È questa la parte migliore delle rappresentazioni, ma vi dovevano penetrare anche altri elementi. Il popolo brama vedere nell'arte la riproduzione della vita reale; e perciò i drammi spirituali dovevano accogliere anche quest'elemento, che si nota persino nelle laude dei Disciplinati. Negli altri paesi il realismo ha soffocato l'elemento sacro: i manigoldi e i diavoli formavano la delizia del pubblico nei misteri francesi. In Italia, e a Firenze specialmente, si seppe tenere una giusta misura in ciò; ma non è improbabile che quest'elemento, molto abbondante nei drammi, fosse introdotto con l'improvvisazione. Perciò S. Antonino voleva bandire dalle chiese le sacre rappresentazioni. Nel *S. Onofrio* del Castellani la parte migliore è lasciata ad una banda di malandrini ed il *figliuol prodigo* dello stesso autore si svolge nella vita fiorentina.

A poco a poco si introdussero sulla scena personaggi mondani, osti, malandrini, sgherri: e qua e là si inseriva qualche parte cinica e burlesca, ampliata sicuramente dagli attori durante la rappresentazione. La scena seguente del *Barlaam e Josafat* ci spiega il naturale desiderio del popolo di sollazzarsi di quando in quando anche in mezzo agli argomenti più gravi.

Un cavaliere riceve l' ordine dal padre di Josafat di allontanare tutti i vecchi e gli infermi, perchè non con-

(1) V. Torraca — l. c. passim.

turbino il figlio, che deve venire ad assistere ad un torneo. Eseguendo l'ordine dice il cavaliere:

> sgombrate, chè il signor è già vicino:
> non sapete voi il bando che gli è ito,
> che chi si trova per questo cammino
> infermo e vecchio ognun pigli partito?

Dice uno di quei poveri:

> tu debbi aver trovato oggi buon vino
> alla taverna che, tu se' sì ardito.

Dice il cavaliere:

> tu rispondi, briccone? E' sarà buono
> ch'io t'insegni a ballar con questo suono.

Un altro povero:

> che vuo' tu far di noi? Che diavol sia?
> Che t'hanno fatto questi poveretti?

Il cavaliere:

> tu ne domandi? Mal che Dio ti dia!
> io tel farò saper se tu m'aspetti.

Il povero:

> perchè ci da' tu questa ricadia?
> Ancora non sai di tua vita gli effetti?
> E 'l signor tuo può far quel che gli piace,
> ma chi dispiace al povero, a Dio spiace.

Dice un altro povero:

> aspetta un po' ch'i vo' torre un boccone:
> così lo possa il tuo signor provare!

Dice il cavaliere:

> s'i' mi t'accosto con questo bastone
> io ti darò merenda e desinare.

Dice il povero:

> serba per altri questa collezione,
> che m'è fuggita voglia di mangiare —
> lasciami bere un tratto; hai tu tal fretta?
> Che Dio dal ciel ne possa far vendetta.

Io mi immagino le risate che gli spettatori avranno fatto a questa scena, che doveva certo essere accompagnata da una mimica corrispondente alle parole [1]. Ed ecco che naturalmente si svolgeva anche presso di noi quel dramma profano, che avrebbe raggiunto in seguito una forma più perfetta, se non fosse stato sopraffatto dal dramma classico.

VII.

L'argomento attinto alla leggenda forniva il mezzo allo scrittore di introdurvi in abbondanza l' elemento romanzesco. Ed è quest' elemento che noi troviamo nelle due rappresentazioni di Stella e S. Ulivà.

L'imperatore di Francia per nome Federico va a oste in Inghilterra. Durante la sua assenza la matrigna, gelosa della bellezza di Stella, la consegna a due servi perchè l' uccidano. Questi le tagliano le mani e l' abbandonano nel bosco. Il figlio del duca di Borgogna la trova e la sposa. Ma tornato l'imperatore si affligge per la creduta morte di sua figlia, e la moglie per distrarlo dà un torneo, a cui interviene il duca di Borgogna. Stella dà alla luce due gemelli e un messo viene a portarne la notizia

[1] Lo stesso doveva accadere nel *S. Onofrio* alla scena dei due contadini, che ordiscono una gherminella ai loro padroni: nel *S. Tommaso* alla zuffa degli accattoni per l'elemosina; nella *Conversione di S. Maria Maddalena* alla zuffa delle donne in chiesa. Nessuno poi si meravigli di questi anacronismi, che si possono notare anche nel *S. Giovanni e Paolo* di L. de' Medici a proposito delle artiglierie, degli archibusi ecc.

allo sposo. Ma l' imperatrice conosce prima dal messo che la figliastra è ancor viva : lo fa venire a sè e cambia, dopo averlo addormentato, la risposta del duca di Borgogna, ordinando di far morire Stella e i due bambini. Il padre ricevendo la lettera del figlio resta indeciso, poi manda Stella coi bambini in un bosco. Tornato il figlio va a cercare Stella e la ritrova. La conduce alla corte, conosce da lei chi sia e si recano insieme dall'imperatore, che accoglie con grandi feste la figlia. La matrigna è candannata a morte.

Più romanzesca ancora è la S. Uliva che è di formazione leggendaria di molte nazioni. È figlia dell'imperatóre Giuliano, che vuole sposarla, ritenendo non esservi donna più bella della propria figlia. Essa si taglia le mani e le fa presentare al padre. Viene esposta in un bosco. Andando a caccia il re di Brettagna la trova, la conduce alla sua corte e le affida un figliuoletto che muore. È accusata da un barone ed esposta di nuovo nella selva. Una monaca la trova, la conduce in convento, ma il cappellano innamoratosi accusa, per liberarsi dalla tentazione, S. Uliva di aver rubato un calice d'argento. È chiusa in una cassa e gittata in mare. Due mercanti castigliani, trovatala, la conducono al re di Castiglia, che la sposa in mezzo a feste e tornei. Il re va alla guerra e la madre sdegnata per quel matrimonio fa con Uliva come la matrigna di Stella. Quando Uliva dà alla luce un bambino, la madre fa il solito cambio di lettere, onde al luogotenente del re giunge l' ordine di far abbruciare la madre col fanciullo. È gettata un' altra volta in mare dentro una cassa. Giunge al Tevere, dove due vecchie le danno alloggio. Tornato il re e saputo l'accaduto fa abbruciare il convento insieme con la madre. Dodici anni dopo fa un pellegrinaggio a Roma, ove Uliva si scopre nella corte del padre.

Il grande sfarzo di questo dramma fa credere ch'esso appartenga a quel periodo in cui, come dimostra il Bur-

ckhardt nella *Civiltà del Rinascimento*, lo splendore ed il lusso erano diventati passione.

Nel 1473 per onorare il passaggio di Eleonora d' Aragona il Card. Pietro Riario fece coprire tutta la piazza dei SS. Apostoli in Roma ed innalzare tutto intorno palchi addobbati con tappeti, su cui i mercanti fiorentini fecero eseguire la rappresentazione di S. Uliva.

Dello sfarzo, con cui solevano rappresentarsi i drammi sacri è testimonianza solenne ciò che scrive il Machiavelli nel libro VII delle *Storie fiorentine:* « ribollendo umori per la città (di Firenze), parve ad alcuno di quelli, ai quali le civili discordie dispiacevano, che e' si vedesse se con qualche nuova allegrezza si potessero fermare: perchè il più delle volte i popoli oziosi sono istrumento a chi vuole alterare. Per tor via adunque questo ozio e dare che pensare agli uomini qualcosa, che levassero i pensieri dello stato, sendo già passato l'anno che Cosimo era morto, presero occasione da che fusse bene rallegrare la città e ordinarono due feste, secondo l'altre che in quella città si fanno, solennissime. Una che rappresentava, quando i tre Re Magi vennero d'oriente dietro alla stella che dimostrava la natività di Cristo: la quale era di tanta pompa e sì magnifica, che in ordinarla e farla teneva più mesi occupata la città. L'altra fu uno torniamento dove i primi giovani della città si esercitarono insieme con i più nominati cavalieri d' Italia ». Nè ciò deve meravigliare se consideriamo la cultura e la pubblica prosperità di quel tempo. Commentando un passo del Guicciardini sulle condizioni d'Italia nel finire del secolo XV il Macaulay scriveva: « dall'oppressione di signori ignoranti e da' travagli di contadini brutali l'animo gode nel rivolgersi agli opulenti e splendidi stati d'Italia, alle ampie e magnifiche città, ai porti, agli arsenali, alle ville, ai musei, alle librerie, ai mercati pieni di ogni genere di conforto e di lusso, agli opifici riboccanti di artigiani, agli Appennini coperti di ricca vegetazione presso le loro cime e al Po, su cui navigano le messi di Lombardia ai granai

di Venezia e su cui si riportano le sete del Bengala e le pellicce della Siberia ai palazzi di Milano: ogni animo nudrito di forti studî si deve riposare con meraviglioso piacere sulla incantevole, felice e gloriosa Firenze: nelle sale risonanti delle festività del Pulci; nella cella, in cui brillava la notturna lampada del Poliziano, sulle statue, su cui i giovani occhi di Michelangelo fiammeggiavano nel fervore di una mirabile ispirazione, sui giardini, in cui Lorenzo de' Medici meditava certe brillanti canzoni per la danza delle vergini Etrusche nel Calendimaggio. Ahi! la bella città! lo spirito, la cultura, l'amore (1) »!

VIII.

In questo periodo pertanto insieme colle mascherate coi trionfi e con altri sollazzi, di cui principi e papi erano prodighi alla plebe, non si dimenticava la sacra rappresentazione, che ebbe vita, stentata se si vuole, anche in appresso.

Ciò non ostante questo genere drammatico non aveva raggiunto una vera perfezione artistica, se si accettua la forma esteriore, ed era ancora composto di storie in forma dialogica. L'ottava stessa, che è la forma comune della rappresentazione, rende impossibile la rapidità, con cui debbono essere eseguite certe scene e certi contrasti. Occorre, perchè si abbia il vero dramma, sostituire all'ottava un metro più confacente e abbandonare gli argomenti religiosi e leggendari, prendendo quanto forniscono le novelle e la tradizione eroica. Pare adunque strano che mentre gli effetti dell'umanesimo si fanno sentire nell'aspirazione, o meglio, nella concezione del mondo ascetico e religioso, che non è più quello d'una volta, non vi sia una compenetrazione più viva, più efficace non delle idee

(1) Macaulay — Essays — London, George Routledge 1887 pag. 35-36.

sole, ma della coltura antica nella drammatica religiosa. Si presentano in certo modo due campi affatto divisi, in uno dei quali germogliano i semi del M. E. e nell' altro quelli della classicità: ma fra questi campi non si trovano vie spedite di comunicazione. Sono come due ruscelli, le cui acque non si possono congiungere senza che ne derivi la scomparsa dell' uno: ed è ciò appunto che avviene quando gli scrittori volendo dare al dramma una forma più elevata dimenticano di avere presso di sè abbondantissima materia, a cui attingere e seguono le tracce degli antichi. Ognun vede quale sia la causa di questa separazione della drammatica religiosa dal campo propriamente letterario, in cui penetrando doveva perdere i proprii caratteri per assimilarsi quelli della commedia erudita.

In tutte le letterature certi generi, che nascono e si svolgono nel popolo, passano a poco a poco nel campo letterario, e se ciò non è avvenuto dei *misteri* presso di noi, come nella Spagna e nell'Inghilterra, si deve alla negligenza e al disprezzo quasi in che tenevano gli umanisti le opere volgari. Perciò appunto non giovarono allo svolgimento del dramma nostro (che rimase, più o meno modificato, per lungo tempo nella forma primitiva accanto alla commedia erudita) gli elementi del dramma latino, che furono abbastanza copiosi a cominciare dal Mussato ai drammi del secolo XV [1]. Risente di questo indirizzo

[1] Ricordo l'opinione del Del Lungo a proposito delle commedie e tragedie latine, perchè da una parte ci dà ragione dello studio che ponevano gli umanisti nello scrivere simili opere sapendo di non doverle solo leggere, ma di poterle vedere rappresentare e dall'altra ci spiega la necessaria imitazione della commedia nel '500 derivata appunto dal fatto, che già prima gli umanisti avevano portato nelle loro tragedie qual cosa più che lo schema antico. « Sebbene ci manchino, scrive il Del Lungo in *Florentia* pag. 317, fin ad oggi testimonianze e documenti positivi, io credo che come i *misteri* popolari, nelle loro rudimentali forme, ebbero in Italia comecchessia il loro

una commedia di A. Cammelli intitolata *Filostrato e Panfila*, argomento tolto alla Novella 1ª della giornata IV del Decamerone: *Tancredi prence di Salerno uccide l'amante della figliuola e mandale il cuore in dono in una coppa d'oro, la quale, messa sopr'essa acqua avvelenata, quella si bee e così muore*. L'innovazione in questa commedia, in cui la novella è seguita passo passo, sta nell'avere il Cammelli trasportato l'azione dal M. E. nella Grecia antica e nell'introduzione dei personaggi che complètano il quadro. La tragedia è in cinque atti e non mancano i cori. Una commedia in cinque atti tolta pure dalla IX novella della giornata II del Decamerone e intitolata Virginia scrisse Bernardo Accolti, meglio conosciuto col soprannome di Unico Aretino. Pare probabile che se la composizione drammatica, liberandosi da quello schema semplice e monotono, si fosse messa per questa buona via avrebbe acquistato sempre nuovo vigore e forse sarebbe spuntato un teatro nostro senza bisogno di ricorrere al teatro classico: ma se anche questo non si poteva evitare per la brama che avevano gli umanisti di risuscitare il mondo antico, una volta messa sulla via, la drammatica avrebbe continuato, forse più lentamente ma senza interruzione notevole, il suo svolgimento. Il passaggio dalla sacra rappresentazione al dramma ci è dimostrato dall'Orfeo del Poliziano.

Breve e semplice è la prima redazione composta in due giorni per compiacere al cardinale di Mantova Francesco Gonzaga e fu rappresentato fra il 18 o il 20 o 22 lu-

teatro fin dal secolo XIII, così il teatro classico, pel quale scrivevano que' latinisti, dovè sorgere nelle case e nei castelli dei signori italiani, molto prima delle recitazioni plautine e terenziane del Leto: molto prima che l'esempio di questi dotti spettacoli, favoriti in Roma splendidamente dal Cardinal Raffaello Riario, eccitasse la emulazione degli Estensi, i quali della lor ducale Ferrara fecero tra il XV e il XVI secolo la città teatrale per eccellenza, e a commedie latine procurarono la popolarità del volgarizzamento, anche innanzi si scrivessero le prime nostre originali ».

glio del 1471 in Mantova in occasione della venuta del Duca Galeazzo Sforza (1).

Abbiamo in questa favola l'andamento delle sacre rappresentazioni, perchè l'azione è piuttosto narrata; ma c'è la novità dell' argomento profano che richiama il teatro italiano alle forme antiche. Eccone la tela. Tre pastori stanno pascolando i loro armenti in una pianura, Mopso, Aristeo e Tirsi.

Aristeo rivela il suo amore per una ninfa veduta il giorno innanzi. Mopso vorrebbe persuaderlo a spegnere la face amorosa, ma Aristeo si ostina. Udendo poi che una gentile denzella andava cogliendo fiori intorno al monte,

più dolce in alto e più superba in fronte

di Venere, la va a trovare. È dessa Euridice, che non si arrende alle preghiere di Aristeo, ma fugge inquieta da lui. Orfeo intanto scende dal monte cantando una strofe saffica latina ed è interrotto da un pastore, che gli annuncia la morte di Euridice per la morsicatura di un serpe. A tale annunzio, non potendo vivere senza Euridice, fidando nel potere dalla sua cetra, discende alle porte del Tartaro.

L'inferno è qui raffigurato come nel paganesimo e Plutone sta forse seduto con Proserpina come tutti i grandi personaggi delle rappresentazioni sacre. Gli spiriti infernali si commuovono al suono della cetra d' Orfeo e alla dolcezza del suo canto. Proserpina gli intercede da Plutone la grazia.

Euridice gli è restituita col patto che non debba guardarla finchè non è uscita fra' vivi. Ritorna Orfeo cantando la sua vittoria, ma per accertarsi che Euridice lo segue, si volge ed allora essa torna indietro. Vorrebbe Orfeo seguirla, ma una furia gli si oppone. Il misero poeta esce

(1) V. Manuale della lett. it. del D'Ancona e Bacci. Vol. II pag. 96, Firenze, Barbera 1895.

allora in parole ingiuriose contro tutto il sesso femminile ed una Baccante sdegnata invita le compagne ad ucciderlo. La sua testa è portata in trionfo (1). Il Carducci dà dell'Orfeo questo giudizio: « il Poliziano alle storie dei due testamenti ha sostituito l'ecloga: ha portato maggior poesia di forma e di stile, non però maggior passione e verità, e più varietà di metri per segnare il passaggio da una condizione di persone ad un' altra, da uno ad altro effetto: ha dato larga parte alle forme liriche, trattate del resto da gran maestro (2) ».

Documento importante delle innovazioni, che si potevano introdurre nella drammatica, sono la *Fabula di Caephalo* di Niccolò da Correggio (1486) ed il *Timone* di Matteo Maria Baiardo, riprodotto da un dialogo di Luciano quasi interamente, meno il quinto atto (3). Ormai, come osserva il Torraca, cominciava l'imitazione dei classici e la rappresentazione fu lasciata alle compagnie ed ai conventi.

IX.

Contemporaneamente si svolsero la farsa e l'egloga che incontrarono il favore del pubblico, sebbene la farsa sia stata in questo periodo piuttosto embrionale. La parte allegorica dava spesso luogo a maggior lusso di scena: e così pure la morale con la personificazione della virtù

(1) V. lo spendido sunto in *Florentia* del Del Lungo p. 326 e segg.

(2) Le stanze, l'Orfeo e le rime, Firenze, Barbera 1863 p. 64 E' la critica moderna, (scrive il Del Luugo in *Florentia* p. 314) anzi la recentissima, che ha riconosciuto nell'Orfeo il primo saggio di dramma profano in lingua volgare: e nel teatro dove esso fu recitato, il primo che con carattere di vero e proprio teatro sorgesse in Italia.

(3) Dallo stesso dialogo di Luciano trasse una commedia col titolo di *Timon Greco* Galeotto del Carretto; ma quella del Boiardo è in terzine e quella del Carretto in ottave. Vi si nota una certa analogia nei pensieri.

e del vizio. Quando nel 1443 Alfonso d' Aragona entrò trionfalmente in Napoli , i fiorentini che vi dimoravano idearono una torre guardata da un angelo e abitata dalla Clemenza, dalla Costanza e dalla Magnanimità, che recitavano ad Alfonso dei discorsi (1).

Quindi la voga delle farse in Napoli. Ne compose il Sannazzaro per le nozze di Costanza d'Avalos e per la presa di Granata: Pietro Caracciolo per Ferrante I e Giosuè Capasso per il re Federico. Personificazioni allegoriche troviamo nella rappresentazione di Bernardo Bellincioni, recitata a Pavia dinanzi a Ludovico il Moro. Anche a Ferrara non mancarono le farse.

Erano queste fatte per il popolo, vi entrava il dialogo, e spesso erano semplici monologhi come i *Gliommeri* del Sannazzaro. Il Caracciolo derise gli abitanti di Cava, da cui le *Cavaiole*. « Si crede , così il Torraca (2), fossero farse le filastrocche ricordate nella *Suocera* del Varchi, che facevano già venti o venticinque anni sono Nanni Cieco e Messer Battista dell'Ottonaio, che duravano un'ora ogni volta che si riscontravano per le vie a dir spropositi senza conchiudere mai cosa nessuna, e le brigate stavano d'attorno a udirgli a bocca aperta e qualche volta v'entrava qualche buona persona di mezzo a metterli d' accordo , innanzi che la cosa andasse agli Otto, pensando che dicessero daddovero. » Argomento delle farse sono spesso alcune scene popolari, come apparisce da quella di P. A. Caracciolo riportata nella raccolta del Torraca.

In essa una *Cita* promettendo a una certa Maddalena che non le farà mai il torto di non invitarla alle sue nozze, le dice al tempo stesso che pensa di sposarsi, ma con un certo Vito di Battista. Questi capita appunto mentre stanno parlando e Maddalena con poche parole ottiene una buona risposta per la *Cita*. Un notaio vi giunge opportunamente per stipulare il contratto e vi

(1) Torraca l. c. p. XXXIII.
(2) l. c. VVXV.

specifica tutti i doveri della moglie in una forma tale da far sbellicar dalle risa. Dice che la moglie deve soddisfare ogni voglia del marito e quando non vi si adattasse egli potrebbe romperle tutte le ossa, cacciarla e prendersi per mogliere chi volesse. E come se ciò non bastasse, per far ridere il pubblico il marito promette e giura di andarsene quando la moglie si trovi con l'amante e di star fuori quattro o cinque ore e non tornarsene finchè non sia chiamato, contento solo di sapere ciò che sia avvenuto.

Alla fine il prete, esaminati i testimoni, congiunge burlescamente gli sposi. Grave è invece l' argomento trattato dal Sannazzaro nelle due farse per la presa di Granata del 1492. La prima, dedicata all'Ill.ma sig.[a] Donna Isabella, principessa d'Altamura, fu rappresentata *a dì quattro di Marzo de nocte poi del convito in la sala del castello de Capuana in questa forma.*

Collocato un tempio bellissimo in mezzo della sala sopra venti colonne, dopo alcuni rumori ne vien fuori cacciato Maometto che si lamenta della triste sorte toccata a' suoi fedeli e grida:

> or qual foresta
> qual caverna mi resta sì profonda
> che mi copra e mi asconda? ovunque fugo
> temo il medesmo jugo: et le saette
> parate a far vendette nel mio sangue
> onde Granata langue.

Maometto fugge ed esce dal medesimo tempio la Fede riccamente vestita e coronata di lauro. Ricorda le lotte dei cristiani contro i maomettani e la finale vittoria di quelli. C' è nel verso una forza dantesca e una rapidità non comune.

Ed ecco avanzarsi la Letizia, vestita ornatamente, con tre compagne, quali suonavano viola, cornamusa, flauto e una ribeca: la Letizia, che cantava, portava la viola accordando ogni cosa insieme soavemente. Venute che furono dove stava lo tempio, restarono di suonare e la

Letizia disse l'elogio della famiglia reale. Io sono, disse, quella Letizia che col riso

> adorno il Paradiso e fo contenti
> quelli spirti lucenti che cantando
> si stan glorificando il lor fattore
> pieni di casto amore e di honestade.

Si toglie quindi il velo che le nascondeva il viso ed invita tutti alla gioia:

> or balli e canti,
> venite or tutti quanti: or giochi e risi,
> a che pur state assisi? O lieta schiera,
> ecco qui primavera: ecco qui fiori,
> ecco soavi odori, ecco diletto.
> Ridete voi e pianga sol Maometto.

La Letizia prima di partire getta fiori e ramaglietti odoriferi ed i signori cominciano il ballo, con cui la festa si chiude. Il verso endecasillabo con la rima al mezzo, ma non più legata nella misura dell' ottava, dà al discorso un'andatura sciolta, che piace e fa meglio comprendere quanto il dialogo sarebbe riuscito più spigliato, se si fosse modificata la pesantezza dell'ottava nelle rappresentazioni sacre.

X.

Insieme colle farse, come dicemmo, per il bisogno di sentire la voce dei personaggi, che si introducevano nei colloqui di certi pastori immaginari, sorsero le ecloghe, al che non dovette poco contribuire l' *Arcadia* del Sannazzaro, che è essa pure un frutto naturale delle condizioni della coltura di quell' età. « In Italia l' opera del Sannazzaro, scrive il Carducci (1), potè in appresso sug-

(1) Su l'Aminta di T. Tasso Saggi tre, Sansoni Firenze 1896 p. 22. In detti Saggi v'è la più ricca messe di notizie riguardanti l'Aminta non solo, ma le ecloghe e le pastorali in genere

gerire o prestare alla futura favola pastorale paesaggi e figure di personaggi fisicamente appassionati: per intanto ebbero più fortuna le parti metriche, le quali imitate originarono e divulgarono una specie di ecloghe nuove, di cui molte furono anche recitate e rappresentate. Dello stesso tempo altre piccole poesie rappresentative, non sempre e non tutte in terza rima, vennero in uso, pur col nome di ècloghe e più largamente di commedie pastorali e rusticali: le quali paionmi più tosto discendere per generazione dalla *Nencia* del Medici e dall'*Orfeo* del Poliziano. Ora è invalsa un'opinione, che in coteste due specie, frequenti sul finire del secolo decimoquinto e nei primi trenta o quarant'anni del decimosesto, vuol cercare e trovare le origini prossime del dramma pastorale. Il che se intendasi della favola o tragicommedia del Tasso e del Guarino, non mi pare opinione sicura: e vorrei mostrarlo, non pur prendendo in più largo esame gli esempi accennati un pò di passaggio e alla svelta da altri, ma anche recandone io di nuovi. Potrebbe essere una mostra non incuriosa di fatti ed esempi d'una poesia mezzo aulica e mezzo popolare, non molto conosciuta o da molti ».

E più innanzi (1) sempre a proposito dell'*Aminta* e del *Pastor fido:* « delle parecchie ecloghe pastorali e rusticali passate in rassegna fin qui non una ce n'è o scritta o rappresentata o stampata in Ferrara, non una d'origine ferrarese ».

Un'ecloga famosa è il *Tirsi* del Castiglione, a cui dicono collaborasse C. Gonzaga. Il Carducci la dice « sparsa da vero di fiori polizianeschi e classici (2) ». Nel Carnovale del 1506 il Castiglione sotto le vesti di Iola e il Gonzaga sotto quelle di Dameta la recitarono alla presenza di Elisabetta duchessa di Urbino. Il contenuto di quest'ecloga è semplicissimo.

(1) l. c. p. 54.
(2) l. c. p. 26.

Il pastore Iola si lagna, che la sua Galatea, la quale un giorno, cogliendo fiori lungo un rio, gli aveva detto:

> ... o caro Iola mio,
> tu sei più bello fra tutti i pastori;
> e sol, come tu fai, cantar desio,
> che i sassi col cantar par ch'innamori

e gli aveva ornata la fronte con una ghirlandetta di rose e di ligustri, siasi fatta ora nemica e lo fugga. Tirsi pastore straniero ne ode il lamento nascosto fra le piante e quindi si svela.

Dopo averlo lodato gli fa l'augurio

> che Galatea ognor *gli* sia presente
> e nelle braccia *sue* corra sovente.

Iola invita Tirsi a riposarsi presso di lui promettendogli di condurlo poi a vedere la ninfa, che cerca, e gli canta una canzone, che è udita da Dameta. Parte Tirsi con Dameta, che fa l'elogio della bellissima ninfa, amore di tutti i pastori. Ed incontrano appunto un coro di pastori che vengono a portare doni alla ninfa: poi si interpone una moresca: e alla fine Dameta conduce Tirsi a una fontana, dove suole spesso venir l'amata Dea.

Certo da questo primo tentativo al dramma del Tasso lungo è il cammino, ma non si può negare che questo sia stato come il primo germogliare del seme gettato nel campo letterario dagli scrittori d'egloghe (1).

È conservata ancora in quest'egloga l'ottava, ma più colorita, perchè l'argomento meglio si prestava che nelle rappresentazioni, anche per le condizioni speciali delle corti.

L'aria nel '500 era satura di scene pastorali: i personaggi delle corti erano adombrati sempre sotto la veste

(1) Il Carducci l. c. p. 26 dice: « tre o quattro cose queste goffe o leggiadre: ma che hanno a fare con le pastorali del Tasso e del Guarino »?

di pastori e pastorelle: e possiamo anche dire che da tutti si cantava la medesima canzone con qualche modificazione di tono. Correvano tempi in cui gli scrittori non potevano trovar miglior libertà che nell'adombrare sotto una forma qualsiasi allegorica i proprii pensieri per addormentarsi in un segno primaverile, nell' abbandono di tutto l'essere, in una dolcezza superficiale sì, ma non prive di qualche intimo godimento. Perdurava tuttavia quella corrente piena di desideri di una vita calma e tranquilla, quale potevano aver vissuto i personaggi ideati dalla mente dei poeti: nei poemi cavallereschi diventavano creature quasi reali le figlie dei re che amavano la quiete de' boschi e gli amori più semplici: e si può dire con ragione che quel mondo, di cui nessuno aveva coscienza, ma che tutti trovavano capace di esser colorito magicamente con le eleganze delle muse, fosse l'unico rifugio in quella quasi universale indifferenza politica. Era come un risveglio delle anime innanzi a un mondo incantato, che ben sapevano dover durar per poco: ma esse intanto vi si beavano tranquille, non pensando che su quel mattino di rosa sarebbero venute tosto addensandosi le nubi. La vita vera non si conduceva che nelle corti e quella delle corti non era vita di spiriti liberi. Non potendo dunque descrivere la società, come era realmente, i poeti amavano descriverla a modo loro, se pure non dobbiamo dire che riuscisse quasi spontanea quella concezione di una vita ideale in quel mondo privo spesso di coscienza, dove gli splendori offuscavano gli occhi ed i piaceri inebriavano i sensi.

Non posso astenermi dal riferire a questo proposito un lungo tratto, splendidissimo, del già citato studio del Carducci. « La favola pastorale, o più largamente boschereccia e campestre, segue l' ultimo sforzo dell' artistica vitalità o il grado supremo della composizione formale a cui pervenne tra noi nel declinare del secolo decimosesto la poesia bucolica degli antichi, serbataci dal medioevo e poi rinnovata nella letteratura del rinascimento. Dall' idillio e dall'ecloga ella prese la scena i personaggi il costume,

dal dramma pur antico le forme all' atteggiamento delle passioni e allo svolgimento dell'azione, nell'azione e nell'espressione tenendo a mescolare temperatamente il patetico ed il giocondo: fu tragicommedia, nuovo genere misto, ma nobile, e, pur fuori dalle regole degli aristotelici, regolare. Rappresentata, in principio, per feste o per nozze di signori agli Estensi, ai Della Rovere, ai Gonzaga ai Medici, ai Savoia, nei nobili palazzi, nelle ville e nelle reggie; tra splendore e fasto di apparecchi ove l'architettura la pittura la scultura sfoggiavano nella raffigurazione della scena e nelle macchine degli intermezzi e i primi ingenui mezzi della musica adolescente carezzavano le morbidezze passionate d'una poesia sapientissima: tra uditorii di belle dame e pompose, pronte a citare de' sonetti del Petrarca e delle ottave dell'Ariosto e farne, all' occasione, del proprio, di cavalieri pronti a trattare la spada come a discutere controversie peripatetiche, di poeti, che anche potevano leggere filosofia e matematiche al pubblico studio e di filosofi eleganti ne' madrigali; la favola pastorale cominciava facendo sembiante di contrapporre a tanta lussuria d'arte d'ingegno e di coltura una sua vista di mondissima rusticità con quasi un senso di attraente freschezza.

Ecco il fondo di un bosco: gli alberi alti e radi lasciano il passo ai raggi del sole, che illuminando scopre lontano monti e monti ancora; il terreno verde e ombrato è libero al pascolo de' bestiami e ai ritrovi e colloqui de' pastori. O vero, ecco aperta campagna, con veduta di capanne e di greggi: gorgoglia presso riversando le acque dal colmo bacino una fonte, o stendesi umida tra canne e pioppi la riva d'un fiume che vien di lontano emanando dall'urna di un dio. Siamo in Arcadia, o su le rive del Po dove già cadde Fetonte e lacrimarono l' Eliadi, o in quale parte di questa antica terra di Saturno e di Giano? È lo stesso. Entrano in scena due donne o due uomini di età diversa: i nomi, gli abiti, il costume sono greci: greci gli dei che invocano, greca la religione della quale celebrano i sacrifizi e fanno i voti. Sì quei primi perso-

naggi e sì gli altri che poi verranno appaiono essere pastori, cacciatori, coltivatori, bifolchi, qualche volta marinai: ma non de' comuni: anzi i primari nell'azione sono figliuoli e nipoti di Pan o del Dio indigete della contrada e del fiume nativo; e a loro si mescono nell'azione enti d'un ordine superiore, semidèi, satiri e ninfe. Nell'azione ci deve essere ciò che gli aristotelici chiamavano rivolgimento di fortuna, prima di buona in rea, che induce negli spettatori il terrore e ingenera il travaglio tragico, poi novamente di rea in buona, sì che il lieto fine consoli poi le agitate sensazioni con la giocondezza della commedia. Ma eterno e immortale motivo della favola pastorale è l'amore: onde il rivolgimento di fortuna, la crisi, è dal più al meno sempre una: chi nel principio, uomo o donna, aborriva dall'amore, finisce per una ragione o per l'altra, divina o umana, fatale o del caso, cedendo alle lusinghe della dolce passione e rendendosi al desiderio dell'amante. Così durezze rivolte in carezze, inimicizie in amicizie, ritrovate le cose o persone care perdute, sono lieti fini. E gli episodî sono le liberazioni e salvazioni da mortiferi animali, da mostri, da satiri e specialmente da satiri. Il satiro è uno degli elementi necessari alla pastorale: amatore e persecutore selvaggio di ninfe, egli rappresenta la rozza sensualità primitiva di contro alla trasfigurazione dell' amore operata nella vita pastorale dalla poesia e dalla musica (1)». In mezzo a queste condizioni preparate lentamente dalla poesia pastorale e dalla vita artificiale delle corti sorse l' *Aminta*, dramma pastorale perfetto nel suo genere, superato solo dal *Pastor fido* del Guarino per l'intrecciò, ma inarrivabile per la forma elegante armoniosissima piena di pensieri e sentimenti delicati. Anche qui non ci fu produzione spontanea, come già notammo; ed è naturale che avessero preceduto l' Aminta drammi non privi di qualche pregio.

(1) l. c. p. 3 e segg.

Ricordiamo il *Sacrifizio* di Agostino de' Beccari, l'*Aretusa* di Alberto Lollio e lo *Sfortunato* di Agostino Argenti rappresentati in Ferrara nel 1554, 1563 e 1567 (2). Il Tasso trovandosi alla corte di Ferrara concepì la prima idea dell'Aminta giudicando che tale genere non doveva essere lasciato ai poeti di secondo ordine e che egli per la sua indole mite e malinconica era più d' ogni altro adatto a conseguire la perfezione. La innovazione in questo genere è in massima parte del Beccari, che in un'età in cui si imitavano solo i Greci ed i Romani seguì una via tutta sua ingrandendo le proporzioni dell'egloga classica. Il *Sacrifizio* per il movimento scenico è certo superiore all'*Aminta*, in cui l'intreccio è poca cosa. Sono in scena tre coppie di amanti: Erasto ama Collinome benchè si vegga da lei disprezzato, Carpalio ama Melidia ed è ugualmente amato, ma temono di un fratello di lei: e Turico prosegue nel già conquistato amore di Stellinia, la quale avendo lasciato lui si è data a seguire Erasto nuovo amante: i quali diversi amori ultimamente pervengono al desiato fine con intromissione di un satiro, che con piacevoli inganni cerca godere di queste ninfe e con inganno viene da loro parimente schernito. Grande era la difficoltà di non inceppare l' azione in un argomento così arruffato, ma il Beccari la superò molto bene producendo sulla scena tutto ciò che non si poteva nascondere e rendendo così meno pesante la narrazione. Il che non si trova nell'*Aminta*, in cui molta parte dell'azione è riferita da' personaggi.

L'*Aminta* si apre con un prologo, in cui Amore travestito giura di fare nel cuore della ninfa Silvia, che sarebbe la Callinome del *Sacrifizio* del Beccari, una piaga non minore di quella, che aveva fatto nel molle seno di Aminta (in cui si riproduce l'Adrasto del citato dramma) molti anni prima,

(2) Di Ferrara come centro da cui si sparse per l'Italia il gusto delle rappresentazioni veggasi De Amicis: l. c. p. 67 e segg.

quando lei tenerella ei tenerello
seguiva nelle cacce e nei diporti.

E soggiunge:

ovunque i' mi sia, i' sono Amore
ne' pastori non men che negli eroi:
e la disuguaglianza de' soggetti
come a me piace agguaglio: e questo è pure
suprema gioia e gran miracol mio
render simili alle più dotte cetre
le rustiche sampogne: e, se mia madre
che si sdegna vedermi errar tra boschi
ciò non conosce è cieca ella, non io,
cui cieco a torto il cieco volgo appella.

Nell'atto I Dafne cerca di vincere la selvatichezza di Silvia ed ammollire il suo cuore di ferro e di macigno, parlandole dell'amore che Aminta le porta, ma non riesce. Partite le due ninfe, giunge Aminta che si lamenta con Tirsi della propria sorte. Tirsi parla della corte, che è raffigurata in una grande città, che siede sulla riva di un fiume dove abitano le maghe, le quali incantando

fan traveder e traudir ciascuno (1)

e gli promette aiuto. Il coro fa l' elogio della grande e bella età dell'oro e chiude così:

Amiam; che il sol si muore e poi rinasce:
a noi sua breve luce
s'asconde, e il sonno eterna notte adduce.

(1) Si noti come il poeta più cortigiano del '500 descrive la società, in cui era obbligato a vivere. Davvero che per lui (poichè sotto le vesti di Tirsi si nasconde il Tasso) la corte di Ferrara era abitata da incantatrici, che l'ammaliavano. Si volle pure vedere adombrato l'amore del poeta per Eleonora d'Este nell'amore d'Aminta per Silvia, che è come un ritratto della vergine Sofronia del c. II della Gerusalemme.

Altri personaggi di corte adombrati dal poeta sono, il Pigna, di cui la ninfa Dafne tesse le lodi, nella persona di Elpino (V. atto I. Sc. I); il Guarino, allora amico in apparenza del

Nel II atto un satiro, che ha le viscere piagate da mille spiedi, che lanciava il crudele amore dagli occhi di Silvia, giura di prendere a forza quello che essa gli nega e si asconde in vicinanza di una fontana, dove Silvia soleva venire a rinfrescarsi. Sopraggiungono Dafne e Tirsi. Dafne narra di aver veduto Silvia acconciarsi i capelli dinanzi allo specchio delle acque di una fontana, gli parla della selvatichezza di lei e lo invita ad avvisare Aminta, che fra poco la ninfa tufferà le belle membra al fonte. Aminta istigato da Tirsi va a vedere Silvia nel bagno.

Nel III atto Tirsi, afflitto per la scomparsa di Aminta, ne chiede novella ad alcuni pastori, i quali rispondono di non saperne nulla. Tirsi allora narra che andando con Aminta alla fonte udirono un lamento femminile e trovarono Silvia ignuda legata ad un albero coi proprii capelli da un satiro, che fuggì assalito da Aminta. Silvia liberata disse in atto disperato ad Aminta;

pastor, non mi toccar, son di Diana,

poeta, in Batto: in Mopso Sperone Speroni, il critico spietato della Gesuralemme Liberata (V. Atto I Sc. II).

V. il cit. studio del Carducci pag. 88 e segg. Ne' numerosissimi sonetti del poeta sono frequenti gli accenni alla corte ed a' suoi amori; fra i molti notevoli il CXXX e il CLXI delle rime amorose: nel primo descrive la vergine di matura età ch'è ognor piacente:

ma nulla a te l'età men fresca or toglie:

. . . .

così più vago l'adorate foglie
il fior dispiega: e il sole a mezzo il giorno
viepiù, che nel mattino, arde, e fiammeggia:

nel secondo sotto il nome di Tirsi prega amore, perchè renda il cuore di lei men crudo e fero,

ond' ei vinto dal duol non vegna manco.

e si diede a fuggire come una cerva. Partito Tirsi ed il coro, ecco Aminta, che si lamenta con Dafne di avergli impedito di ferirsi con un dardo: e in tanto giunge Nerina, compagna di Silvia, la quale andata con lei a caccia nell'eliceto, la vide scomparire dietro un orso e non ne ritrovò più che il velo. A tale racconto Aminta fugge per darsi la morte.

Nel IV atto Dafne si rallegra con Silvia che abbia scampato il pericolo dell'orso e le parla della morte, supposta, di Aminta. Silvia da principio non crede e dice: *ognuno a suo poter salva la vita*, ma alle testimonianze di Dafne si commuove ed il suo pianto non è ancora di amore, ma di pietà. Sopraggiunge un nunzio a portare la novella della morte di Aminta precipitatosi da una rupe. Silvia è tanto turbata che fa credere di volersi uccidere.

Nel V atto Elpino narra che Aminta è salvo e che Silvia gli è accanto rasciugandogli le lacrime con la sua bocca.

La bellezza di questo dramma consiste nella delicatezza dei sentimenti espressi in una forma elegantissima e sebbene manchi l'intreccio, certe narrazioni sono così vive che difficilmente potrebbero essere superate. Chi legge l'*Aminta* e poi il *Pastor Fido* del Guarino s' avvede subito che questi, non potendo gareggiare col Tasso nella dolcezza dei sentimenti e nell'eleganza ed armonia della forma, sempre purissima, ha tentato di superarlo con un fantastico intreccio di scene meravigliose. L'*Aminta* non poteva essere scritto, che da un poeta d'indole dolce e melanconica, come il Tasso. Ogni espressione gentile ci commuove, ogni frase di dolore ci fa soffrire, perchè è il poeta, che parla per bocca dei suoi personaggi (1). Nel *Pàstor fido* abbiamo invece intreccio lungo, molte scene, che dovrebbero essere commoventi, ma non si trova mai quella nota tenera, che dà a questo genere quel colore che gli si addice (2).

(1) V. i giudizi sull'*Aminta* in Carducci l. c. pag. 106 e segg.

(2) Non credo di dover aggiungere che questo genere con-

XI.

Ho parlato del dramma pastorale, perchè si collegava con la comparsa dell'ecloghe e delle farse nel principio del secolo XVI: ma è tempo ormai di dire qualche cosa del dramma erudito, che tanta parte ebbe nella vita letteraria del cinquecento. L'elemento profano nel'400 mancava o era scorso, ma nel secolo successivo entrò in gran copia. Il dramma sacro non si poteva più rappresentare come nel tempo di Lorenzo il Magnifico; sentivano il bisogno le corti di sollazzarsi e ripescavano i drammi antichi per metterli sulla scena e specialmente quelli di Plauto e Terenzio. I principi avevano incominciato a favorire gli studi antichi, perchè in tal modo credevano di distogliere gli animi dalla considerazione delle cose presenti.

Se essi avevano potuto correre pericolo nel mondo umanistico, in cui il sentimento della libertà si manifestava nei tentativi delle congiure, ora che avevano dimenticato i turbamenti del loro salire e o bene o male avevano fatto risplendere intorno qualche raggio di grandezza, potevano fare più a fidanza coi letterati, che rispecchiavano negli scritti non più i sentimenti degli antichi, ma

tinuò nel secolo XVII, perchè, dopo il Tasso, non abbiamo che decadenza. Essa comincia dopo il Guarino: e di tutta quella congerie di duecento e più drammi pastorali della fine del secolo XVI e del secolo XVII merita appena di essere letta la *Filli di Sciro* dell' urbinate Guidobaldo Bonarelli n. 1563 e m. a Fano nel 1608. Quando sorse il dramma pastorale molte parti erano in musica e ciò che era accessorio dapprima, per il progresso che fece la musica nel seicento diventa parte principale, dando così origine al melodramma. Prima di Apostolo Zeno e di P. Metastasio il dramma per musica fu coltitato da Ottavio Rinuccini m. nel 1621. Di lui abbiamo la *Dafne* e l'*Euridice*, che il Peri musicò. Ma nel seicento il melodramma non si salvò dalle generale corruzione e pieni di difetti gravi sono l'*Endimione* del Guidi e l'*Isola d'Alcina* di F. Testi.

soltanto la forma esteriore. I tempi del Mussato erano tramontati: molto difficilmente in vicinanza delle corti del '500 un poeta avrebbe osato far sentire quelle note guerriere, che risonavano nell'*Eccerinis*. Il Mussato aveva preso la via diritta nell'imitazione degli antichi, che era soltanto esteriore: ma per seguirla era necessario che gli scrittori avessero avuto per la libertà i suoi sentimenti. Invece come il Petrarca nel campo epico non aveva trovato un argomento nella storia nostra e l'aveva ripescato nella Roma antica, quasi unica fonte d'ispirazione per gli umanisti, il Loschi nell'imitare Seneca non sa riprodurre sulla scena che il famoso *Achille*. Così il veneziano Gregorio Carraro nella sua *Progne*, che compose verso il 1430 a diciotto anni, imita il *Thiestes* anche nell'atrocità dell'argomento. In generale le commedie sono ricavate da quelle scene della vita, che meglio sarebbe stato tener celate. Già Pomponio Leto [1], il fondatore dell'Accademia romana, morto nel 1498, aveva dato impulso alle rappresentazioni di commedie classiche, facendo rappresentare nei cortili dei palazzi dei prelati romani commedie di Plauto e di Terenzio. Nel 1488 furono rappresentati i *Menaechmi* di Plauto da giovani chierici della Basilica di S. Lorenzo. Naturalmente questi drammi antichi, che apparivano sulla scena, portavano all'imitazione, che fu di genere diverso. Si trovano adunque rifacimenti: certi soggetti sono preferiti, specialmente i *Menaechmi* e l'*Aulularia*. Imitazione dei *Menaechmi* è la *Calandria* del Cardinale Bibbiena, della cui vena comica abbondano le prove nel II libro del Cortegiano. La *Ca-*

[1] V. quanto riferii del Del Lungo in nota a p. 32. Chi desidera notizie brevi e precise sull'impulso dato alla rappresentazione di commedie classiche legga il De Amicis l. c. p. 60 e segg. Leggasi pure quanto egli scrive sulla maggior libertà della commedia italiana a confronto della latina, libertà che venne mancando, com'era naturale, nella seconda metà del secolo XVI.

landria fu rappresentata la prima volta nella corte d'Urbino il 6 febbraio 1513 con un prologo del Castiglione.

Il prologo originale del Bibbiena fu fatto conoscere dal Del Lungo [1].

Il Cecchi nella *Moglie* fonde insieme l' *Aulularia* ed i *Menaechmi*. Dove la commedia è nuova non sono nuovi i personaggi: non si può dire però che tutte le commedie del cinquecento siano imitazione latina. Più ci allontaniamo dall'umanesimo e più gli scrittori si fanno indipendenti e s'introduce sulla scena la vita delle corti, della città, delle case. Il Lasca nel prologo alla commedia la *Gelosia*, e l'Aretino si oppongono all'imitazione latina. Anche l'Ariosto godette fra i contemporanei grandissima fama per le sue commedie, sebbene talvolta, com'egli dice nel prologo ai *Suppositi*, abbia imitato Plauto e Terenzio. « Come io dico, dallo *Eunuco* di Terenzio e dalli *Captivi* di Plauto ha parte dell' argomento delli suoi *Suppositi* trasunto, ma sì modestamente però che Terenzio e Plauto medesimi, risapendolo, non l'avrebbero a male e di poetica invenzione piuttosto che di furto gli darebbero nome ». Nella *Cassaria* i personaggi sono latini e si vive nella società latina [2]. Ma queste due commedie furono lavori giovanili dell'Ariosto. Più tardi ritornando al teatro sa far spiccare molto bene i caratteri de' suoi personaggi, come si vede nella *Lena* in cui bisognerebbe solo togliere l'azione dalla piazza. L'Ariosto possedeva un'ironia fine, che

(1) La recitazione dei Menaechmi in Firenze e il doppio prologo della Calandria nell'Arch. st. it. S. III. t. XXII — 1875.

(2) I comici italiani, dice bene il De Amicis a proposito delle commedie nel cinquecento, hanno trascurato quasi del tutto la parte locale ed individua e solo si sono limitati alla parte universale ed umana. I giovani amanti, i padri, i servi, i parassiti, nella maggior parte delle commedie italiane, hanno tutti qualità convenzionali; si direbbero gettati sullo stesso stampo e non si distinguono gli uni dagli altri se non pei nomi (p. 124 l. c).

effondeva nel dialogo, ma non voleva fare la satira dei costumi, perchè a ciò non lo portava la sua indole.

Le sue commedie hanno forse troppo intreccio e trame, che non si districano così facilmente: ma, come nota il Villari nella splendida introduzione al suo *Nicolò Machiavelli*, in tal modo l'Ariosto veniva addestrandosi al futuro poema.

XII.

Ma fra le commedie del cinquecento il primo posto, senza alcun dubbio, è dovuto alla *Mandragola* del Machiavelli, nella quale il difetto, se così può chiamarsi la rappresentazione viva della vita corrotta di quell'età, è una certa immoralità, che mal volentieri si rivela all' animo della gioventù. I cinque atti di quella commedia, che si svolge in Firenze con personaggi l'uno più vivo dell'altro e con scene animatissime e vere, collocano il Machiavelli fra i più insigni commediografi del cinquecento, se egli fra le altre glorie avesse bisogno anche di questa.

L'argomento è accennato brevemente nel prologo.

Un giovane, Callimaco Guadagni,
venuto or da Parigi,
ai segni ed ai vestigi
l'onor di gentilezza e pregio porta.
Una giovane accorta
fu da lui molto amata:
e per questo ingannata
fu, come intenderete: et io vorrei,
che voi fussi ingannato come lei.

La favola Mandragola si chiama:
la cagion voi vedrete
nel recitarla, come io indovino.
Non è il componitor di molta fama,
pur se voi non ridete
egli è contento di pagarvi il vino.

Un amante meschino,
un dottor poco astuto,
un frate mal vissuto,
un parasito di malizia el cucco,
fien questo giorno il vostro badalucco.

Non possiamo qui far a meno di riferire il giudizio del Macaulay, sebbene eccessivamente laudativo. «La Mandragola è superiore alle più belle (commedie) del Goldoni e solo inferiore alle più perfette del Molière. È l'opera di un uomo, che se si fosse dedicato alla drammatica si sarebbe acquistato un grado molto eminente producendo un effetto duraturo e salutare sul sentimento della nazione. Noi diciamo ciò non tanto per il grado, quanto per il genere del suo merito. Vi sono composizioni, che rivelano anche maggior ingegno e che si leggono con maggior diletto, delle quali diamo ben diverso giudizio [1]». Quindi dopo una lunga digressione per dimostrare questa sua affermazione, scorrendo per il vasto campo degli scrittori inglesi, continua: «il Machiavelli dimostrò di conoscere interamente la natura dell'arte drammatica e di possedere l'ingegno per distinguersi in quel campo. Con una corretta e vigorosa descrizione della natura umana egli interessa senza la produzione piacevole e artificiosa e diletta senza l'ultima ambizione dello spirito. L'amante, che non è nè troppo delicato nè generoso, ed il parassita, suo consigliere, sono disegnati con brio. Il confessore ipocrita è un ritratto mirabile. Se non ci inganniamo è l'originale di fra Domenico, il più bel carattere di Dryden. Il vecchio Nicia poi è il gioiello della commedia. Noi non sappiamo richiamare alla mente nulla, che l' assomigli. Le follie, che il Molière mette in ridicolo, sono quelle dell'affettazione, non quelle della stupidità. I bellimbusti e i pedanti sono la sua preda, non i sempliciotti..... Nicia, come Tersite dice di Patroclo, è un pazzo positivo. L' animo

(1) L. c. p. 42-43.

suo non è dominato da forti sentimenti: può prendere tutti i caratteri e non ne ha nessuno: il suo aspetto è mutabile non sotto la passione, ma sotto deboli e fuggitive apparenze di passione, per ridicola gioia, per ridicolo timore, amore e stima, che scacciano ogni altra passione come le ombre dalla superficie, e svaniscono appena comparse. È proprio un idiota solo per quel tanto che si richiede a farlo un oggetto non di pietà o di orrore, ma di ridicolo. Ha una certa somiglianza con Calandrino.... Appartiene ad una professione dotta e la dignità, con cui egli porta la pelliccia dottorale, rende le sue assurdità infinitamente più grottesche.... I contemporanei non erano ciechi nel giudicare di quest'opera insigne. Fu rappresentata in Firenze col più splendido successo: si trovava fra gli ammiratori Leone X e per suo ordine venne rappresentata in Roma (1).

XII.

G. Battista Grazzini, detto il Lasca, lasciò sette commedie, nelle quali cercò di essere originale. Nella *Gelosia* si scaglia contro coloro, che mettevano sulla scena fatti veduti le mille volte facendo del nuovo e del vecchio un guazzabuglio ed una mescolanza, che non ha nè via, nè nesso, nè capo, nè coda. Riesce talvolta originale G. M. Cecchi fiorentino (1518-1587) nelle cui commedie si appalesa la fretta, perchè talvolta ei non vi impiegava a comporle più di otto giorni. Imitò i latini come nella *Dote*, in cui riproduce il *Trinummus* di Plauto (2).

Come avviene degli altri scrittori qualche volta il Cecchi si riattacca alle sacre rappresentazioni, così nel *Figliuol prodigo*, nell'*Esaltazione della croce* e nella Morte del *Re A-*

(1) L. c. p. 44.

(2) V. il confronto dei personaggi nelle due commedie nel De Amicis, l. c. p. 125. 26.

cabbo. Più specialem enzione merita G. Bruno, il grande nolano arso come eretico in Roma nel 1600. La sua commedia, il *Candelaio*, strana nell' argomento, rozza, poco armonica, contiene la satira dei filosofi e dei letterati di quel tempo.

Una figura caratteristica è quella del pedante Manfurio, personaggio, che passando di una in altra commedia si esagera sempre più; si fissa in certi caratteri e tende, come il capitano, il dottore, il servo, a diventar maschera. Entra in molte commedie, nel *Marescalco* e nella *Talanta* di P. Aretino; nella *Idropica* di G. Battista Guarino, nella *Costanza* di Gerolamo Razzi ed in altre. Secondo il Graf [1] sarebbe passato il *Pedante* dalla commedia erudita nella commedia a soggetto senza prendere un luogo importante, perchè gli nocque probabilmente il carattere troppo letterario e la difficoltà che incontravano gli autori di poche lettere a maneggiar la lingua pedantesca. Certe scene dunque nelle commedie del cinquecento sono desunte dalla vita: ma pare che gli scrittori temano di mostrarsi troppo arditi rompendola addirittura con la tradizione. E sì che quel mondo avrebbe potuto fornire abbondantissima materia per un'infinità di commedie, come di leggieri si può scorgere dalle descrizioni della vita e dei costumi, nelle numerosissime novelle di quel tempo. Di quella produzione, abbondantissima, sono poche le commedie che meritino di sopravvivere ed in mezzo alle migliori spiccano la *Calandria*, la *Mandragola*, ed il *Candelaio* [1].

La imitazione che si rivela nella commedia si nota anche nella Tragedia. G. Ruccellai, l'autore delle Api, ci lasciò due tragedie *Rosmunda* ed *Oreste*. Nella *Rosmunda* imita l'*Antigône* di Sofocle con una certa larghezza immaginan-

[1] Attraverso il cinquecento—V. lo studio sui pedanti a pagina 210-11, dov'è un elenco in nota delle commedie e dei drammi, in cui entra il pedante.

[2] Graf. Studi drammatici. Torino, Loscher 1878.

do che Rosmunda accompagni con Cunimondo Alboino in Italia, dove scoppia la guerra tra i due re e Cunimondo rimane ucciso. Rosmunda, come l'*Antigone* di Sofocle che rompe il divieto di Creonte per seppellire il fratello Polinice, viola il decreto di Albrino per dar sepoltura al padre.

L'*Oreste* è imitazione della *Ifigenia in Tauride* di Euripide, argomento prediletto da quasi tutti i tragici: ma i caratteri sono sciupati. G. Giorgio Trissino scrive la *Sofonisba* (1) argomento non trattato dagli antichi, ma c'è anche qui imitazione nella condotta della tragedia, nei cori e nelle scene, che ricordano l' andamento delle tragedie di Euripide (2). La morte di Sofonisba ricorda quella d'Alcesti (3). Fu la *Sofonisba* rappresentata alla Corte di Leone X e riscosse grandissime lodi, sebbene la trovi fiacca

(1) Questo argomento già trattato dal Petrarca nel *De Africa* piace a' molti nel cinquecento, che lo svolgono nei drammi e nelle novelle.

(2) Ai giovani non sarà inutile far conoscere la divisione della tragedia greca che si componeva di un *prologo* a cui seguiva un *parodo* (l' entrata del coro sulla scena): quindi il primo *episodio*. Gli *episodî* erano cinque e tra l' uno e l'altro il coro faceva considerazioni di genere diverso, che si dicevano *stasimi*, perchè il coro le cantava dopo aver preso il suo posto nell'orchestra. La tragedia finiva con un *esodo* che era quella parte della tragedia che si stendeva dall' ultimo canto del coro alla fine.

(3) Apollo che per vendicarsi della morte del figlio Esculapio aveva ucciso i Ciclopi, fabbri degli ignei strali, era stato costretto a servire ad un uomo mortale. Venuto nella reggia di Admeto nella Tessaloide lo trovò sì giusto che pregò le Parche di risparmiarlo, se altri spontaneamente si offeriva per lui a morte. Nessuno accettò quel sacrifizio tranne la moglie Alcesti. Ercole, ospite d' Admeto, lo vuole ricompensare, strappando Alcesti al demone di morte. De' tragici greci Euripide è quello che più riuscì nella rappresentazione degli affetti umani e ben possiamo immaginare con quali sentimenti abbia ideato la morte così drammatica di Alcesti.

il Varchi ed il Giraldi modellata in argomento romano alla foggia greca. L'Alamanni tradusse l'*Antigone* di Sofocle, tragedia commoventissima imitata da molti; Andrea dell'Anguillara imitò l'*Edipo Re* di Sofocle, su cui T. Tasso calcò il suo *Galeotto* (uscito poi col titolo mutato di *Re Torrismondo*) ampliando grottescamente le parti; e Ludovico Martelli imitò l'*Elettra* di Sofocle nella sua *Tullia*. Per lui Tarquinio il Superbo uccide Servio Tullio uccisore del padre suo Tarquinio Prisco, come Oreste aveva ucciso Egisto per vendicarsi della morte del padre. Tullia è imitazione di Elettra. Ludovico Dolce nella *Giocasta*, nella *Tieste*, nell'*Ecuba*, nell' *Ifigenia* e nella *Medea* tradusse da Euripide e da Seneca. Di nuovo argomento sono *Didone* e *Marianne*. Questa è tratta dalla leggenda della gelosia di Erode che ordina se in guerra morirà sia uccisa Marianne, perchè non sia sposa d' altri. È un argomento questo comune nel cinquecento [1], e fu trattato dal Calderon de la Barca nel dramma *Il peggior mostro è la gelosia* e dal Voltaire in *Marianne*.

Sperone Speroni, contro cui il Tasso scrisse nell'Aminta

> c'ha nella lingua melate parole
> e nelle labbra un amichevol ghigno,
> e la fraude nel seno ed il rasoio
> tien sotto il manto,

scrisse la *Canace* tragedia piena di tali orrori, che non si può leggere. Giraldi Cinzio trasse le sue commedie dagli

[1] V. Bandello V. II Torino 1853 Nov. LI della P. 1ª. « Il cavalier Spada per gelosia ammazza se stesso ed anche la moglie, perchè non restasse viva dopo lui. Lo stesso argomento un po' modificato nella novella V. P. 2ª. Fabio Romano è da Emilia per gelosia ammazzato, acciò che un'altra per moglie non pigliasse: ed ella sovra di lui subito si uccide: P. I. V. XX. Galeazzo ruba una fanciulla a Padova e poi per gelosia e lei e se stesso uccide.

Ecatommiti, come l'*Orbecche*, l'*Epitia* in cui si svolge una leggenda di un canto monferrino, (che ispirò alla Shakespeare il dramma *Misura per misura*) l'*Arrenopia* ed altre di poco momento. Spicca P. Aretino, lo scamiciato della letteratura italiana, come viene chiamato, nella sua Orazia, accostandosi al vero dramma storico. Splendido è l'appello al popolo del suo *Orazio*.

Con questa tragedia si possono paragonare il *Fratello Onorato* di Lope de Vega e gli *Orazi* del Corneille. L'*Issifile* di Francesco Mondella è tratta dalla guerra di Cipro. Mustafà se ne impadronisce per tradimento: i figli di Dandolo sono uccisi in presenza del padre, che poi è arso vivo. Le teste dei figli sono presentate alla madre con una coppa di veleno. Si ritira per morire, ma è incatenata e mandata a Selim. Vi si introduce la mitologia ed è piena d' orrore. Valerio Fuligni, abate di S. Ubaldo, presso Gubbio ci lasciò *Marcantonio Bragadino,* l'eroe di Famagosta, modellata sugli esemplari greci. L' orrore è un po' temperato dalla grandezza d'animo, che ispira il protagonista. Pomponio Corelli nella *Merope* fu patetico: Bongiovanni Grattarola da Salò mirò pure al patetico nelle sue tragedie *Altea*, *Polissena* e *Astianatte*, imitando in qualche parte Euripide, Virgilio e Seneca.

Quello dunque che si chiama teatro italiano del secolo XVI è riproduzione più o meno fedele del teatro greco o latino e si svolge indipendentemente dal teatro popolare.

XIII.

Ed è di questa forma del teatro popolare che ora parleremo. Ma prima gioverà notare che nella seconda metà del secolo XVI, per la restaurazione cattolica dopo il Concilio Tridentino le condizioni per le forme letterarie erano molto mutate. Lo spirito del risorgimento s'era allentato « e si afforzavano invece, come osserva il Masi [1]

[1] Sulla storia del teatro italiano; Studi di E. Masi. Sansoni, Firenze 1891 p. 223.

le tendenze ispirate dal concilio di Trento. In questo trapasso ricompaiono nell'arte e nella letteratura forme popolari, che avevano resistito tenaci a secoli di lotte civili e al predominio della coltura umanistica e, insieme con quelle forme usi e costumanze, gusti che a poco a poco per vie misteriose e indeterminabili mettono capo ad un tipo nuovo di commedia estemporanea o commedia dell'arte.

Era nuova davvero? La questione è oscura. Comunque, a questo suo sorgere o risorgere giovano circostanze speciali contemporanee. Contentiamoci delle più comuni, l'esaurimento di una letteratura artificiosa, la nuova importanza dei dialetti, l'uso, che incomincia, dei teatri pubblici ».

Dal quesito che il Masi si pone, già si comprende che sull'origine della commedia dell'arte, o meglio sulla derivazione di questa forma drammatica dal teatro latino non sono d'accordo gli studiosi. Alcuni hanno sostenuto che accanto alla rappresentazione religiosa perdurava una forma drammatica popolare, tutta propria e speciale dell'Italia, i cui tipi sarebbero divenuti cosmopoliti e rimasti comuni anche fuori d'Italia fino ai nostri giorni.

Questa commedia, che per gli stranieri costituirebbe la nostra vera gloria nel teatro sarebbe, secondo costoro, derivata dalle *Atellane* [1]. I nostri letterati del cinquecento avrebbero disprezzate le forme del teatro loro per imitare quelle latine, come i latini non si curavano dei *mimi* e delle *Atellane* per imitare i greci.

È certo però che i tipi della commedia popolare latina non potevano riprendersi tali e quali nella commedia nostra popolare; perche il popolo italiano rifiette molti dei vizi e delle virtù de' suoi antenati. Sono, adunque, tipi

(1) V. De Amicis. La commedia pop. latina e la commedia dell'arte, Napoli 1882; Dallo studio del De Amicis tolgo i pochi accenni, che seguono.

antichi, ma rinfrescati e rimodernati, come dice il De Amicis, colla massima libertà concessa all'attore di osservare nella vita quanto poteva arricchire il tipo, che rappresentava. Così col nome di *Sanniones* nel teatro latino si indicavano i tipi buffi e sono questi tipi che riappaiono in *Arlecchino*, *Truffaldino, Brighella* colla loro interminabile schiera. Però se alcuni caratteri vennero dai latini, altri si crearono da noi quando l'occasione si presentava. Tali sono *Françatrippa* ideato da Gabriello di Bologna, *Scaramuccia* dal Fiorillo (1). Nel teatro in dialetto moderno il *Molfettese* e lo *Sciosciammocca* di E. Scarpetta. E ciò avveniva perchè se nella commedia erudita il pubblico non poteva vedere altri tipi, che non fossero quelli dati degli antichi, nella commedia dell' arte lasciava libertà a ciascun attore di introdurre e modificare i tipi che voleva.

La commedia dell'arte è caratterizzata dall'improvvisazione e dall'uso delle maschere. Dato uno scenario, che era una piccola traccia, che si appuntava ad una quinta per rinfrescare la memoria di chi recitava, gli attori svolgevano la commedia a modo loro. V'era un corago che limitava i dialoghi e le scene, il che avveniva pure nei *mimi* e nelle *Atellane*. Le maschere che nel teatro antico servivano a modificare la fisonomia, presso di noi dovevano destare il riso. I principali personaggi che hanno la maschera nella commedia dell'Arte sono il *Dottore*, *Pulcinella, Pantalone* e gli *Zanni*. Il *dottore*, scostumato vecchio; goffo come il *Dossenno* delle *Atellane* vuole essere galante ed è il tipo che si riproduce nella commedia erudita col come di *Pedante*.

Pulcinella nella veste e nell'indole rappresenta un con-

(1) Si ricordi ciò che dicemmo più sopra a proposito del pedante.

tadino di Acerra, credenzone, ghiottone e ciarlone per giunta, mentitore e manesco come il *macco* delle Atellane e fa le parti di servo di oste e di soldato; *Pantalone* è un vecchio sciocco, taccagno e quindi atto a rappresentare un mercante specialmente di Venezia. Secondo lo Scherillo *Pulcinella* non risponderebbe al *Pappus* antico, come vuole il De Amicis, ma sarebbe sorto nel cinquecento quando taluno per contraffare i contadini di Acerra si cavò la camicia dai calzoni e si cinse la daga, donde il nome di *Pulliciniello*.

Il Masi, che abbiamo citato più sopra, così riassume l'opinine di coloro, che non sono troppo concordi nell'ammettere la provenienza italica o Romana delle maschere della commedia dell'arte. « Che i Romani avessero due forme di commedia, che un'ombra qualsiasi di somiglianza apparisca fra i *mimi*, le *satire*, le *atellane*, gli *esodii* e le rappresentazioni popolari, le quali poi assorgono a vera commedia dell'arte, che tra il *Macco*, il *Pappo*, il *Ducco* il *Dossenno* delle *Atellane* e le maschere della commedia dell'arte si possa riscontrare qualche affinità, non parrebbe dubbio, ma tutto resta però allo stato d'ipotesi, ipotesi attraente, come soggetto di studi, ma che non ha condotto sinora ad alcun risultato, ad alcuna conclusione positiva. Tale è pure l'opinione, a cui s'è fermato Alessandro d'Ancona, l'illustre autore delle *origini del teatro in Italia*, in una recente polemica col Simoncelli, con Caravelli e indirettamente col De Amicis dotto sostenitore della stretta parentela fra la commedia italica , latina e la commedia dell'Arte (1) » Le conclusioni del D'Ancona sono certo le più plausibili perchè nello studio della commedia improvvisata non si può mai andare più oltre della storia dei comici e di una raccolta di aneddoti (2). A noi importa sapere che alla fine del cinquecento la comme-

(1) l. c. p. 225.
(2) id. id. p. 220.

dia dell'arte era divenuta padrona del campo teatrale e che le maschere derivarono da ogni provincia d'Italia, variate secondo il genio d'ogni attore. Da Venezia derivò *Pantalone*: *Arlecchino* e *Brighella* da Bergamo: *Pulcinella*, *Tartaglia* e il *Capitano* da Napoli; il *Dottore* da Bologna; le *serve* e gli *amorosi* dalla Toscana.

XIV.

Ora che conosciamo il genere della commedia sarà bene conoscere almeno i nomi degli scrittori, che a poco a poco la prepararono o, per meglio dire, le diedero vita e vigore. A Padova Angelo Beolco, detto il Ruzzante, attore e scrittore, introdusse un tipo di villano, che parlava in dialetto e qualche volta un linguaggio misto di greco e d'italiano: il che fece pure Antonio di Molino detto il Burchiello (1) non scrivendo, ma improvvisando. Con costoro si debbono annoverare gli improvvisatori Franciotto Berettari ed Andrea Calmo, che fu uno de' comici più valenti. Intanto sorgeva pure un teatro in Siena, dove nel 1534 si era costituita una compagnia detta la *Congrega de' Rozzi*. Ne facevano parte un Mariano Manescalco, Bastiano di Francesco, linaiolo, Nicolò Campani, Pier Antonio Legacci, che si distinsero poi cogli strani pseudonimi di Digrossato, Stecchito, Dondolone, Quieto, Arrogante e Perticone. Dall'Italia poi le prime compagnie passarono a Parigi: notissime quelle dei *Confidenti* e dei *Gelosi* (2) la prima riunitasi nel 1472, l'altra nel 1574. Fiorì con essi la commedia dell'arte: e fu celebre nella compagnia de' Gelosi Isabella Andreini, che scrisse liriche ed una pastorale dal titolo *Mirtilla* e recitò nell'*Aminta* e nella *Sofonisba* del Trissino. Abbiamo detto che gli attori della commedia

(1) Questo soprannome di Burchiello fu portato anche da un altro scrittore, che è noto per le sue strane poesie (?-1448).

(2) V. De Amicis, l. c. p. 31.

dell'arte recitavano sopra uno scenario e molti ce ne furono conservati da Flaminio Scala, comico de' Gelosi, che pubblicò a Venezia nel 1611 il Teatro delle favole rappresentative: nelle quali si cercava di far sfoggiare l'abilità della Andreini, come si rileva dal titolo delle commedie: *Isabella Astrologa*, *la pazzia d'Isabella*, *le burle d'Isabella* ecc. Di questi scenari si occuparono Basilio Locatelli Domenico Biancolelli ed ultimamente Adolfo Bartoli.

Le commedie dell'arte si reggevano particolarmente per l'abilità degli attori: ma, siccome la loro vena comica non poteva essere inesauribile, qualche volta si vedevano costretti a ricorrere a motti piacevoli, a lazzi, di cui fecero uno studio speciale. « Affidata tutta al genio degli attori la commedia dell' arte morì di languore, quando questo genio fu incamminato per tutt' altre vie. Allora l'umorismo originale svanì in vane buffonate convenzionali: le maschere divennero sempre più stereotipe ed insipide: e se non fosse per le fiabe del Gozzi potremmo intendere oggi a mala pena come mai avessero per due secoli deliziato l'Europa (1) ».

I comici dell'arte si adopravano con tutte le loro forze per dar vita a questo genere di commedia, che era il loro campo da mietere, e non paghi di stillarsi il cervello per trovar motti piacevoli e spiritosi, belle trovate, se ne formavano delle raccolte per averle in pronto quando occorresse. E fra i primi ad occuparsi di ciò fu Francesco Andreini, marito della famosa Isabella, il quale, notissimo sotto la maschera di Capitan Spaventa, scrisse pure drammi pastorali l'*Ingannata Proserpina* e *l'Alterezza di Narciso*. Molti comici adunque erano anche autori: e meritevoli di menzione perciò sono Nicolò Barbieri, la cui commedia l'*Inavvertito* o *Scappino disturbato e Mezzettino travagliato* durò a lungo sul teatro e fu da ultimo ridotta a

(1) Così Addington Symonds, di cui il Masi riporta negli studi citati le opinioni sul teatro italiano esposte nell' introduzione alla versione delle *memorie* di C. Gozzi p. 230, 231.

scenario: Niccola Secco, che scrisse la commedia l' *Interesse* o la *creduta uomo* (1): e Giovan Battista Andreini, figlio d' Isabella, che fu autore di molte commedie e di drammi religiosi, fra cui la *Maddalena* e l' *Adamo*. Fu questo il dramma, che ebbe maggior fortuna in quel secolo, perchè da esso trasse il Milton la prima idea del suo *Paradiso perduto*, incominciato dapprima sotto la forma di dramma. Gli attori pertanto, finchè ben compresero l'alto loro ufficio riuscirono ad animare sulla scena certi tipi travestiti della vita reale e qua brillarono per la novità la vivacità e la caricatura e là per i motti e le satire degli usi contemporanei.

Ma questo genere drammatico, che a poco a poco dai giocolatori e dai pagliacci si era elevato a forma d' arte doveva tenersi nello stretto campo, che aveva occupato, per non cadere. La chiesa stessa era terribile nemica di queste forme drammatiche e i colpi, che aveva dato ai comici bandendoli come nemici dell' ordine sociale e segnandoli in fronte di una nota disonorante, si ripercotevano sugli attori, che meglio riproducevano questo mondo antico. Le donne stesse, che si erano dovute introdurre quando le commedie dell'arte passarono ai pubblici teatri, se da principio avevano giovato ad attirare il pubblico, prepararono presto anche la decadenza di questo genere. Per essere stravaganti gli attori divenivano spesso insolenti esagerando nelle declamazioni e ripetendo i soliti motti e lazzi, che il pubblico già conosceva. Ecco dunque quasi preparata la reazione che fu incominciata in Toscana, dove continuarono le tradizioni delle rappresentazioni sacre, per opera di G. Battista Fagiuoli fiorentino, nato il 1660, autore di satire e poesie bernesche di non grande valore. Egli tentò di rialzare l'arte drammatica, ma non ebbe il coraggio di colpire direttamente il vizio. È creato da lui il tipo di *Ciapo* contadino ora ingenuo

(1) Il Molière trasse dall'*Inavvertito* l'*Etourdi* e dall'*Interesse* *le dèpit amoureux.*

ed ora arricchito e circondato dai furbi. La riforma tentata dal Fagiuoli non riuscì, poichè non era l'opera di un uomo che potesse far fronte a una corrente divenuta ormai troppo impetuosa. Tuttavia si ricorda il suo *Cicisbeo sconsolato*, in cui meglio si appalesa il suo intento. Sulla sua via si misero Iacopo Angelo Nelli e Gerolamo Gigli sul principio del secolo XVIII. Il Nelli superò tutti nella vivacità del dialogo, sebbene non sia riuscito a svincolarsi dalle strette delle commedie dell'arte. Il Gigli lasciò una certa fama col suo *Don Pilone* condotto sul *Tartuffe* del Molière. L'opera di questi tre scrittori fu locale e non uscì dai confini della Toscana e così fu pure di Nicolò Amenta Napolitano (1659-1719) le cui commedie sono tratte dalla commedia del '500 e dalla commedia antica. A questo punto entra in campo il Goldoni, il più attivo, il più geniale de' commediografi italiani ed il primo che siasi messo con intento serio a riformare il nostro teatro.

XV.

C. Goldoni nacque in Venezia l'anno 1707. Passò qualche anno in Perugia, dove suo padre medico si era recato per dissesti finanziari. A otto anni (miracolo non nuovo nella storia letteraria) abbozzò una commedia. Studiò quindi a Rimini, donde, conosciuta una compagnia di comici, si recò con essi in barca a Chioggia per visitare la madre.

Entrato nel collegio Ghislieri di Pavia ne fu espulso dopo tre anni per una satira intitolata il Colosso. Viaggiò poi col padre nel Friuli, in Germania e finalmente, dopo la morte del padre, si laureò in leggi. Guadagnando poco scrisse un dramma per musica intitolato *Amalasunta*, ma a Milano, dove lo lesse in casa della Signorina Grossatesta, si accorse di aver sprecato il tempo e lo bruciò coll'intenzione di non più scrivere per il teatro. Il Goldoni fece spesso di queste promesse, ma erano di marinaio. Tornato a Venezia fece rappresentare la sua tragedia *Be-*

lisario, poi *Griselda, Rinaldo* di Montalbano ed *Enrico* re di Sicilia. Più tardi, quando il suo nome era già conosciuto fra gli amatori del teatro, si diede alla commedia. Furono allora rappresentate l'*Uomo di mondo* il *Prodigo* la *Notte critica* ecc., alcune delle quali riproducevano i vecchi scenarî, ma altre accennavano già a vere commedie di carattere. Eppure il Goldoni si accorgeva che la commedia improvvisa, quella che unicamente si poteva dire italiana, perchè da altre nazioni non era stata trattata, era finita e che le compagnie comiche dei *Gelosi* degli *Uniti* e dei *Fedeli* erano tramontate da un pezzo. Egli stava studiando sul libro della natura per farsi maestro. Perciò se aveva scritto prima commedie di intrigo, ora cominciava a creare certi caratteri, in cui la improvvisazione non aveva più campo. Bisognava dunque che quest'uomo conoscesse bene le condizioni del Teatro in Italia e specialmente a Venezia, per poter attuare la riforma.

Ed ecco come ne parla nella prefazione al suo teatro nelle edizioni del 1750 e 53. « Era corrotto a segno da più di un secolo il teatro comico, che si era reso oggetto d'abbominevole disprezzo. Non correvano sulle pubbliche scene se non isconce arlecchinate: laidi e scandalosi amoreggiamenti e motteggi: favole male inventate e peggio condotte senza costume senz'ordine.... Tutti d'accordo esclamavano contro le cattive commedie, la maggior parte non aveva idea delle buone. Avvedutisi i comici di questo universale scontento andavano tentoni cercando il loro profitto nelle novità. Introdussero le macchine, le trasformazioni, le magnifiche decorazioni, gli intermezzi di musica, le tragedie e i drammi composti per la musica ». Conchiude il Goldoni col notare che gli applausi, che riscuotevano certi drammi e certe tragedie rappresentate dai comici, erano appunto la maggior vergogna della Commedia, come pure la più conveniente prova dell'estrema sua decadenza.

Intanto Venezia si inebriava delle splendide fiabe di Carlo Gozzi, contro cui il Goldoni ebbe a spezzare più

d'una lancia. Carlo Gozzi nato a Venezia il 13 dicembre 1720 si arruolò come venturiere nel seguito del provveditor Generale Quirini in Dalmazia, dove dimorò dal 1741 al 1744. Tornato a Venezia si tolse quanto gli spettava del patrimonio domestico e volle essere poeta. Iscritto all'accademia de' Granelleschi prese parte alla lotta contro il Goldoni ed il Chiari, commediografo anche lui ma di minor conto. A questo proposito il D' Ancona ebbe a scrivere che la guerra tra i due campi sarebbe stato un segno di coltura e di svegliatezza da onorarsene un popolo se non fosse stata una piccolezza per il modo con cui venne condotta. Il momento di maggiore eccitazione fu quando il Goldoni tornò da Pisa a Venezia dopo aver fatto la conoscenza della compagnia del sig. Medebach.

Non accasciandosi alle prove poco felici delle sue commedie l'*Uomo prudente*, la *Vedova Scaltra* e *l'Erede fortunata* trattò la sua riforma nella Commedia dal titolo il *Teatro Comico,* che fu la prima delle famose sedici commedie. Non l'avesse mai fatto, chè gli piombarono tosto addosso certi versacci di C. Gozzi e poi un certo commento più brutto de' versi, pieno di bile e di satira (1)

Il Goldoni si difendeva osservando che il teatro era pieno zeppo quando si rappresentavano le sue commedie: e l'argomento, forte davvero questa volta, ridondò a suo danno; chè il Gozzi, piccato, volle dimostrargli che una fiaba può servir per attirar quanta gente si vuole e mise fuori le *Tre Melarance* che si rappresentarono la sera del 25 Gennaio 1761 con un vero trionfo.

Dell'amore delle *Tre melarance* il Gozzi scrisse solo lo scenario, ma seppe dar vita alla facile scena degli attori estemporanei, alle decorazioni di scena e trionfò per la parodia della Commedia dell'arte in *Truffaldino,* del Goldoni nel *Mago Celio,* del Chiari nella *fata Morgana* e nel principe *Tartaglia* del pubblico Veneziano. Al fratello

(1) V. E. Masi. l. c. p. 58, 59.

Gaspare la commedia di C. Gozzi parve simile alla commedia d' Aristofane. Il Goldoni si risentì delle vittorie del Gozzi e nell'ultima sera del Carnevale 1761 fece recitare quest' addio all'attrice Bresciani:

> tanto del vostro amor, tanto me fido,
> veneziani cortesi e de buon cuor,
> che nell'anno che vien, spero e confido
> egual prosperità, se no maggior.
> Avvilirne vorria, ma me ne rido
> che vol altro che *fiabe* a farse onor,
> e maghe e strighe e satire e schiamazzi,
> le vol esser commedie e no strapazzi.

Alle *Tre melarance* il Gozzi fece succedere il *Corvo*, il *Re Cervo*, la *Turandot* sempre con crescente trionfo, tanto che avendo i comici invaso il teatro di S. Angelo che era quello del Goldoni, egli partì per la Francia. A Parigi continuava a turbarlo il grido che acquistavano le fiabe e scrisse allora il *Genio buono ed il Genio cattivo*, ritornando così alle commedie dell' arte secondo il gusto dell' opera comica francese.

Volendo poi far recitare una commedia tutta scritta, *l' Amor paterno,* ebbe poca fortuna, cosicchè si rassegnò a delineare solo lo scenario. In due anni uscirono trentatre scenari. Nell'avvicendarsi della bnona e della triste fortuna invecchiato pensò di ricavare dalle prefazioni al suo teatro le *Memorie*, che pubblicate in francese furono presto tradotte in italiano. Il re gli passava una pensione colla quale poteva vivere discretamente, ma cessò allo scoppiare della rivoluzione e quando su proposta di Giuseppe Maria Chenier nel 1793 la Convenzione decise di rinnovargliela il Goldoni moriva il 6 di Gennaio.

Or viene spontanea una domanda: ha compiuto il Goldoni la sua riforma? Abbiamo notato come egli subito da principio tentasse di sollevare la commedia da quel livello in cui la tenevano gli artisti estemporanei e come

incontrasse difficoltà nell'accademia de' Granelleschi e particolarmente nella gelosa emulazione del Conte Gozzi.

Tuttavia se non conseguì interamente lo scopo vi andò assai vicino e chi studia attentamente le sue commedie, se a prima giunta vi trova, come lo Schlegel, una certa uniformità, può presto distinguere le non lievi differenze fra i varii caratteri, che, come era naturale, riproducevano la vita di Venezia. Mi piace a questo proposito ricordare ancora ciò che scrive il Masi, nell'opera già citata, sulle anologie particolari e dirette tra i quadri del Longhi e le commedie del Goldoni. Ne' quadri del Longhi vediamo qui vecchi viziosi. che si studiano di sedurre una crestaina bisognosa, là un giovane fiacco e grosso, che sta digerendo il suo lautissimo ed abbondantissimo pranzo, mentre delle donne giovani lo stimolano e lo beffeggiano: nel quadro de' sette sacramenti lo sposo ha un' aria di predestinato, mentre lo spasimo col nasetto alla gloria e la boccuccia ardita e capricciosa pare che dica: il maschio sono io e te n'avvedrai, imbecille.

Così via dicendo, o cretini, o ridicoli, o corrotti, questa è la parte, che per lo più tocca al sesso forte ne' quadri del Longhi. Così è su per giù nelle commedie del Goldoni. La gran molla anche di tutto il mondo comico è la donna: è dessa che per lo più aggruppa e snoda gli intrecci delle sue commedie. V' ha nelle donne delle commedie Goldoniane un'energia pettegola, un che d' aggressivo e di militante, che manca a tutti i Lelii, i Florindi e gli Ottavi delle medesime commedie.

Ed i riscontri di ciò sarebbero infiniti dalla popolana delle *baruffe chiozzotte* o passionata ed energica della *Puta onorata* alle patrizie del *cavaliere e la dama* e delle *femmine puntigliose*, dalla graziosa *Zelinda* e dalla tenera *Pamela* alla *Lucrezia usuraia*, che non dama, ma *soldadon,* quando è messa alle strette, cava lo stile e si fa largo da sè, alla Beatrice dell' *uomo prudente,* dalla donna di

testa debole alla donna di maneggio, dalla donna di garbo alla *Locandiera* ([1]).

Tale è l'arte Goldoniana, che riproduce sulle scene, la vita di Venezia rappresentata con sì splendide colori ne' quadri del Longhi. Ben a ragione potè scrivere del grande commediografo il Franchetti che « se alla ricchezza della fantasia, all'accutezza dell'osservazione, alla festività del dialogo, avesse congiunto più profondo studio dei caratteri, più meditata cura della composizione e della forma, sarebbesi posto accanto al grande francese, che superava forse per spontaneità di vena e che teneva egli medesimo in tanta riverenza. Tal qual è, possiamo dirlo un mezzo Molière come Terenzio fu chiamato un mezzo Menandro. Ma la parte dove nessuno oserà contendergli la palma è l'attitudine a ritrarre artisticamente la vita popolare della sua patria d'origine ([2]).

([1]) Masi l. c. 269-270.

([2]) Numero unico publ. Venezia 20 Dicembre 1883 nello scoprimento della Statua del Goldoni, riportato in Morandi, Ant. Critica p. 569-70-71.